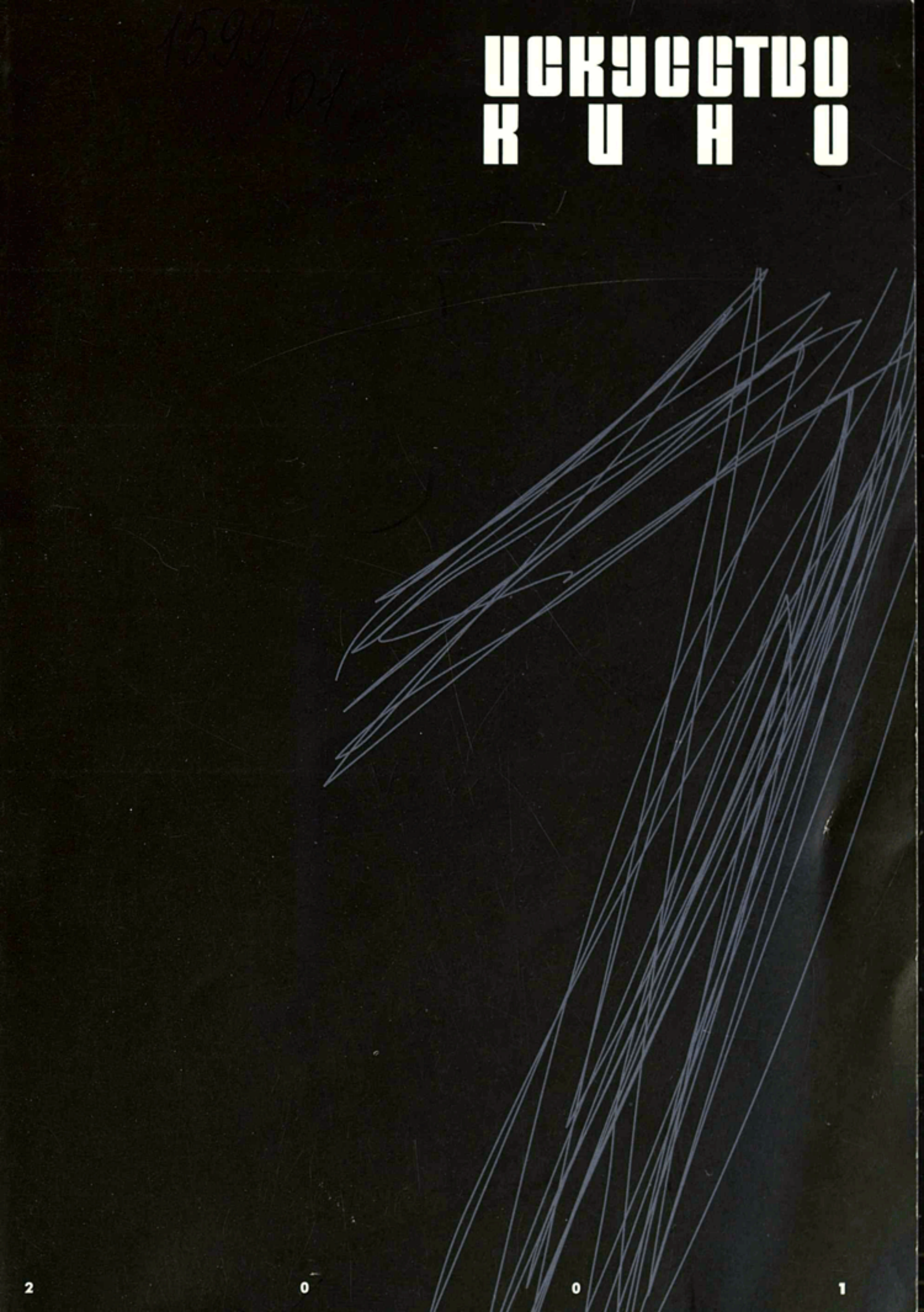
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 1

И К - 7 0 !

1599/01 1599/01

В 2001 году «Искусству кино» исполняется 70 лет.
Во всяком случае, об этом свидетельствует основная историографическая версия, которая была принята в 60-е годы, а затем поддержана празднованием пятидесяти- и шестидесятилетнего юбилеев журнала.

Особое значение в канонизации журнальной историографии имела, конечно же, и высокая, как говаривали в эпоху «застоя», судьбоносная правительственная награда — орден Трудового Красного Знамени, — врученная «Искусству кино» в его полувековой юбилей.

Более десяти лет этот орден украшал логотип издания, пока не был свергнут в порыве общей постсоветской переоценки. Теперь по прошествии еще одного десятилетия мы рискнули вспомнить о старой регалии и вновь поместить ее изображение на обложку. Однако не в угоду новому времени — мягкой реставрации, которая неумолимо наступает, а в благодарность всем, кто, как мог и как умел, делал журнал все эти долгие и очень непростые 70 лет. Ведь можно по-разному относиться только к Красному Знамени, а Трудовое оно и есть трудовое, какие бы времена ни наступили!

Журнал стабильно существует, и каждый год выходят в свет его двенадцать толстых книжек. Наверное, это главное достижение на сегодня, когда сплошь и рядом гибнут, пытаются возродиться и снова исчезают популярные и заслуженные издания с многолетней историей. Но *существует* не означает *будет существовать.* Жизнь в открытом историческом пространстве, за которую так долго боролись, в том числе и на страницах «Искусства кино», уже ничего не обеспечивает в автомате. Перспектива более не зависит от твердых плановых показателей, а только лишь от умения предвидеть и обеспечить свой следующий шаг. Именно поэтому первый номер юбилейного года мы построили как своеобразную динамическую кривую, ведущую от уже отвердевшей на скрижалях прожитых десятилетий истории журнала через угловатое и ломкое настоящее наших дежурных рубрик к полуфантастическому будущему издания, представленному журналом в журнале «iKino».

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Curriculum vitae

6
ЕКАТЕРИНА ХОХЛОВА
1931-й

12
МИХАИЛ СУЛЬКИН
«Искусство кино». Год нулевой

15
М.ТУРОВСКАЯ
30-е. «Превращение идеологии в истории»

19
ВАЛЕРИЙ ФОМИН
40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей...

23
НЕЯ ЗОРКАЯ
50-е. Две неравные половины

26
ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ
60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах

31
НЕЯ ЗОРКАЯ
70-е. Хитроумные годы

36
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
80-е. Надо бы расположинить

40
ДМИТРИЙ БЫКОВ
90-е. Сады скорпиона

44
цитатнИК

56
Мы забрели на новую территорию

РЕПЕРТУАР

67
Н.СИРИВЛЯ
Русская «Догма»

71
НИНА ЦЫРКУН
Ангел-истребитель

75
ИГОРЬ МАНЦОВ
Потерянный рай

79
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Тупик совершенства

83
АНТОН ДОЛИН
Ларс фон Триер против

86
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
«Даешь Европу»

КОММЕНТАРИИ

93
ИГОРЬ МАНЦОВ
Как вам спится, мистер Фукуяма?

97
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Сюита убитых троянцев

100
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
Диктатура алфавитного порядка

ИМЕНА

105
ПИТЕР ГРИНУЭЙ:
«Это очень важно — быть автором»
Беседу ведет Екатерина Мцитуридзе

113
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
Кто-то стучит в окно. Профессия — режиссер. Каждый по-своему

125
iKino 1.01

SUMMARY

175

ПРОЛЕТАРСКОЕ КИНО

ИСКУССТВО КИНО

Искусство КИНО

искусство КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

Советское кино

ИСКУССТВО КИНО

Искусство КИНО

ИСКУССТВО КИНО

Д О С Ь Е

Curriculum vitae

1. ***Имя.*** «Искусство кино»
2. ***Имя по рождению.*** «Пролетарское кино».
3. ***Год и месяц рождения.*** 1931 год, январь.
4. ***Место рождения.*** Москва, СССР.
5. ***Национальность.*** Некорректный вопрос.
6. ***Социальное происхождение.*** Из пролетарской интеллигенции.
7. ***Сведения о родителях.*** Учредитель журнала — Ассоциация работников революционной кинематографии (АРРК).
8. ***Партийность.*** В настоящее время б/п.
9. ***Партстаж.*** 60 лет (1931 — 1991). Вышел из партии вместе со всей страной в августе 1991 года.
10. ***Образование.*** Энциклопедическое с дилетантским уклоном.
11. ***Название учебных заведений.*** Церковно-приходская школа, хедер, Институт красной профессуры (ИКП), Вечерний институт марксизма-ленинизма, летняя школа структуралистских (70-е) и постструктуралистских (80-е) исследований, ускоренные курсы русского экзистенциализма.
12. ***Какими иностранными языками владеете.*** Перевод со словарем любых текстов.
13. ***Ученая степень, ученое звание.*** Коллективный член Российской киноакадемии «Ника», Full professor «gonoris causa».
14. ***Выполняемая работа с начала трудовой деятельности.***
    1931 — 1932 — ежемесячный выход в свет под названием «Пролетарское кино»,
    1933 — 1935 — ежемесячный выход в свет под названием «Советское кино»,
    1936 — 2001 — ежемесячный (с небольшими перерывами и временными изменениями периодичности) выход в свет под названием «Искусство кино».
15. ***Особые заслуги.***
    1969 год — по обвинению в грубых идеологических ошибках и буржуазном либерализме разогнана редколлегия журнала во главе с главным редактором Людмилой Погожевой,
    1986 — в непримиримой борьбе с коммунистами-«застойцами» коллектив редакции отстоял право на публикацию в журнале полной стенограммы V съезда СК СССР,
    1991 — участие в демократической оппозиции путчистам. Издание подпольной листовки и распространение ее среди защитников Белого дома.
16. ***Правительственные и прочие награды.***
    1981 год — Орден Трудового Красного Знамени к 50-летнему юбилею журнала,
    2000 год — приз первого российского конкурса киноресурсов в Интернете «Кино в Сети».
17. ***Есть ли родственники за границей.*** Дальние, но по прямой — журналы Sight and Sound, Cahiers du cinéma, Positif и др.
18. ***Семейное положение в момент заполнения анкеты.*** Зарегистрировав брак с Министерством культуры РФ, сохраняет интимные отношения с кинематографическим сообществом.

Год рождения — 1931. Так записано в «метрике» журнала, и вроде бы ничего значительного в этой дате. Очередной год советской власти. Тем не менее есть свой особый смысл в неприметном на первый взгляд историческом моменте. Ниже мы публикуем материал, который дает возможность представить социокультурный и политический контекст в год учреждения журнала «Пролетарское кино» («Искусство кино»). Этот год теснейшим образом связан с эпохой зарождения социалистической фундаментологии, в том числе «мифологической школы» в кино. Сегодня, когда оптика уже во многом избавлена от фильтров «господствующей идеологии», вглядеться без гнева и пристрастия в наше начало тем интереснее, что уроки прошлого мы едва ли выучили в полном объеме.

ЕКАТЕРИНА ХОХЛОВА

1931-й

Кино на фоне...

В январе 1931 года выходит первый номер нового журнала «Пролетарское кино», в передовой статье которого подчеркивается необходимость решительной перестройки всех областей кинематографической работы: «Кинематография — могучее средство культурной работы, вместе с тем она — отрасль хозяйства, промышленности, техники. Поэтому журнал наш не ограничивает свою программу вопросами идейно-творческого порядка. Вопросы организационные, технические, экономические также должны найти свое место на его страницах. Нужно лишь помнить, что они — не самоцель, что правильное разрешение их будет найдено только в том случае, если все будет рассматриваться в свете задач социалистической реконструкции, т.е. на основе определенной политической линии».

Происходившая в стране «социалистическая реконструкция» не прошла для кинематографа бесследно. С февраля 1930 года кино находилось в ведомстве ВСНХ (Высшего совета народного хозяйства) СССР, в системе которого было образовано объединение Союзкино. Номинально — для развития кинопромышленности, фактически же для полной централизации управления кино. В октябре 1930 года Сталин меняет руководство Союзкино: вместо осужденного за «правооппортунистические взгляды» М.Рютина председателем правления назначается Б.Шумяцкий. Весь 1931 год проходит под знаком усиленного внимания партии к «реконструкции» кинематографии.

Еще в 1928 году на I Всесоюзном партийном совещании по кино перед кинематографистами была поставлена вполне определенная задача: «Кино должно быть орудием пролетариата в его борьбе за гегемонию, руководство и влияние в отношении других классов». К началу 1931 года во всех киноорганизациях, в том числе и в АРРК, прошла так называемая «чистка». К этому времени образованная в 1924 году по инициативе группы кинематографистов и литераторов Ассоциация революционной кинематографии (с 1929 года — Ассоциация работников революционной кинематографии) превратилась в аналог

Материал подготовлен на основе исследования «Кинопроцесс 1917 — 1990», проведенного в НИИ киноискусства группой научных сотрудников под руководством доктора искусствоведения М.И.Туровской.

РАПП — Российской ассоциации пролетарских писателей. Как и РАПП, АРРК исправно следовала генеральной линии партии по искоренению «враждебных идеологических тенденций», главной из которых считался формализм. Принятые АРРК постановления существенно влияли на судьбу любого фильма или кинематографиста.

Политическая оценка становится главной при решении о выпуске фильма в прокат, определяет критические мнения. В декабре газета «Кино» констатирует печальную статистику: из 144 полнометражных художественных и агитпропфильмов с 1 января по 15 сентября 1931 года разрешено к выпуску 95 картин. 29 из 95 были направлены на переделку и исправление. Лишь 40 фильмов из 144 благополучно попали в прокат[1].

Ярким примером того, как и за что запрещались картины, является история с фильмом «Никита Иванович и социализм», первой работой в кино режиссера Игоря Савченко. Сатирическая эксцентриада о кулаке, борющемся с колхозным строем, вначале была расценена как новаторская и актуальная, но затем руководство АРРК обвинило авторов в «дискредитации идеи коллективизации», после чего картина была запрещена Главреперткомом.

Резкой критике за формализм и натурализм подвергся фильм В.Пудовкина по сценарию А.Ржешевского «Очень хорошо живется» («Простой случай»), запрещенный Главреперткомом для показа за границей. Как «обобщающая вредительское руководство соцстроительством» была запрещена комедия А.Медведкина «Дурень, ты дурень!», как «компрометирующая тематику соцсоревнования» — картина М.Геловани «Дело доблести», а лента И.Перестиани «Свет и тени» не устраивала власть как «неправильно отражающая сущность классовой борьбы в деревне».

В газете «Кино» «неудачи» советской кинематографии объяснялись следующим образом: «Основной недостаток нашей продукции заключается в том, что авторы картин обнаруживают полное неумение показать эпоху «через человека». Большие полнометражные фильмы ограничиваются показом производства, машин, станков, процессов производства. Человек остается в стороне. Герой наших фильмов — рабочий, ударник, комсомолец — не имеет своего лица... нет в кинематографе мастеров, которые, с одной стороны, владели бы методом диалектического материализма, а с другой — обладали бы способностью найти те формы, которые необходимы новому содержанию».

Для советского кино 1931 год обозначил рубеж между авторским, авангардистским кинематографом 20-х и новым киноискусством советской модели, подпадающим под понятие «кино тоталитарной эпохи». И хотя ведущие мастера прежней кинематографической школы продолжали работать (Б.Барнет в 1931 году начал снимать свой лучший фильм «Окраина»), им на смену уже пришло другое поколение, которое и превратило кино в важнейшее из искусств.

---

[1] В 1931 году на экраны было выпущено 76 полнометражных художественных фильмов. Из них 31 — производства 1931 года (25 немых и 6 звуковых), 42 — производства 1930 года и 3 — производства 1929 года. Общее число кинозрителей составило в 1931 году 748 тысяч человек.

Календарь

Вышел первый номер журнала АРРК «Пролетарское кино» (позднее «Советское кино» и в дальнейшем «Искусство кино»).

1.01. Пуск завода Ростсельмаш в Ростове-на-Дону.

4.01. Выпуск документального звукового фильма «13 дней» («Дело Промпартии»), реж. Я.Посельский.

10.01.

10.01. Обсуждение в АРРК фильма В.Пудовкина «Простой случай».

12.01.Вышел первый номер газеты «Советское искусство».

16.01. Открытие IX съезда ВЛКСМ.

23—25. 01. Совещание директоров предприятий и творческих работников, посвященное реконструкции советской кинематографии.

28.01. Выпуск фильма «Право отцов» (реж. В.Строева). Фильм не сохранился.

4.02. Постановление Моссовета о порядке снабжения трудового населения керосином (только по регистрационным книжкам и не более восьми литров на каждую покупку).

9.02.

9.02. Торжественное открытие Центральной фабрики Союзкино на Потылихе.

Постановление об организации Государственного объединения музыки, эстрады и цирка.

13.02. Постановление об организации Комиссий исполнения при СНК союзных и автономных республик «для борьбы с вредителями и оппортунистами на местах».

14.02. Выпуск фильма «Развод» (реж. Г.Макаров).

20.02. Постановление об организации производственно-товарищеских судов в государственных учреждениях.

Начало реформы алфавита (для последующей его русификации) среди тюркско-татарских и других народов РСФСР.

Выпуск фильмов «За фронтом фронт» (реж. Я.Блиох) и «Червонцы» (реж. П.Чардынин, М.Шор). Фильмы не сохранились.

27.02.

27.02. Начало дискуссии о фильме Д.Вертова «Симфония Донбасса» в газете «Кино».

«Ни один актер не мог передать и доли того истинного пафоса, который несли в себе эти герои» (С.Лисицкая, художница, литератор).

1.03. Начало судебного процесса по делу Союзного бюро ЦК РСДРП.

7.03. Диспут в ГИКе на тему «Творческий метод в пролетарском кино».

11.03. Постановление ЦК ВКП(б) «О плакатной литературе».

20.03. Диспут в АРРК о роли актера в звуковом и немом кино.

21.03. Выпуск фильма «Суд должен продолжаться» (реж. Е.Дзиган).

24.03. Открытие Всесоюзного производственного совещания сценаристов.

1.04. Выпуск фильма «Сорок сердец» (реж. Л.Кулешов).

3.04. Открытие в Публичной библиотеке выставки, посвященной 65-летию М.Горького.

5.04. Открытие I Всесоюзной конференции по планированию научно-исследовательской работы в области кино.

14.04. Открытие выставки «Маяковский и кино». Первая посмертная выставка поэта.

14.04.

29.04. Начало движения ударничества.

Трансляция в Москве первой телевизионной передачи.

Апрель. Начало работы экспериментальной группы по цветному кино на «Межрабпомфильме».

3.05. Постановление об образовании Комиссии содействия ученым.

13.05. Постановление «О питомнике И.В.Мичурина» для широкого распространения его достижений.

14.05. Приезд из Италии М.Горького.

«Защитники капиталистического строя, конечно, знают, что рабочий класс Союза Советов живет в состоянии войны с недобитым врагом внутри своей страны и что война есть террор. Недобитый враг внутри страны Союза Советов — это верный друг и пособник врагу вне ее. Это — сознательный вредитель, предатель, клеветник и наушник, это — человек, который изображает советскую действительность заведомо ложно...» (из статьи М. Горького, опубликованной в «Правде» 1 мая 1931 года).

14.05.

18.05. Нота Финляндии правительству СССР в связи с высылкой финского населения из Ленинградской области.

Выпуск фильмов «Земля жаждет» (реж. Ю.Райзман) и «Тихий Дон» (реж. О.Преображенская и И.Правов).

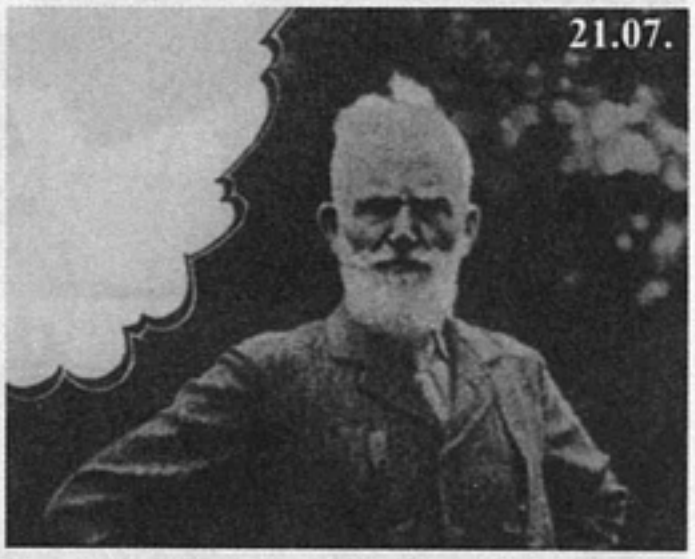
1.06.

1.06. Выпуск фильма «Путевка в жизнь» (реж. Н.Экк).

7.06. Утверждение в ВСНХ плана по развертыванию производства кинопленки, киносъемочной и проекционной аппаратуры.

10.06. Постановление о втором выпуске государственного займа «Пятилетка в четыре года».

15.07.


21.07.

23.08.

20.06. Выпуск фильма «Ледолом» (реж. Б.Барнет).

24.06. Выпуск фильма «Огонь» (реж. М.Донской). Фильм не сохранился.

Июнь. Первый выпуск инженеров звукового кино в ЛИКИ.

1.07. Приказ Союзкино о выделении сектора хроники из состава Московской кинофабрики в самостоятельное предприятие — Всесоюзную фабрику кинохроники («Союзкинохроника»).

10.07. Выпуск фильма «Государственный чиновник» (реж. И.Пырьев).

10.07. Обсуждение в АРРК короткометражных комедий А.Медведкина.

15.07. Распоряжение ГРК о запрещении картины А.Медведкина «Дурень, ты дурень!» .

16.07. Выпуск фильма «Гегемон» (реж. Н.Шпиковский).

21.07. Приезд в Москву Бернарда Шоу.

1.08. Демонстрация цветного фильма «Праздник труда», снятого под руководством Н.Анощенко, на открытии кинотеатра «Востоккино».

15.08. Постановление ЦК ВКП(б) «Об издательской работе» (создание Партиздата).

16.08. Выпуск фильма «Человек из местечка» (реж. Г.Рошаль). Фильм не сохранился.

23.08. Выпуск фильма А.Зархи и И.Хейфица «Ветер в лицо». Фильм не сохранился.

3.09. Встреча в ВОКСе советских киноработников с американским кинорежиссером Сесилем Де Миллем.

9.09. Обсуждение в АРРК фильма А.Маковского и И.Савченко «Никита Иванович и социализм».

«Издевательство и поклеп соперничают друг с другом... Что фильм этот должен быть изъят — вполне ясно. Но этого мало. Надо еще вытащить «душевных бедняков», которые картину эту создали» («Вечерняя Москва», 5 ноября 1931 года).

10.09. Начало работы Всесоюзного комитета по радиовещанию.

16.09. Выпуск фильма «Разгром» по роману А.Фадеева (реж. Н.Береснев).

20.09. Публикация в «Правде» редакционной статьи «Великий немой или слепой» с обзором деятельности газеты «Кино».

Сентябрь. Совещание в ЦК ВКП(б) по проблеме создания «кинофабрики на колесах» (кинопоезда).

1.10. Выпуск первого трактора на Харьковском тракторном заводе.

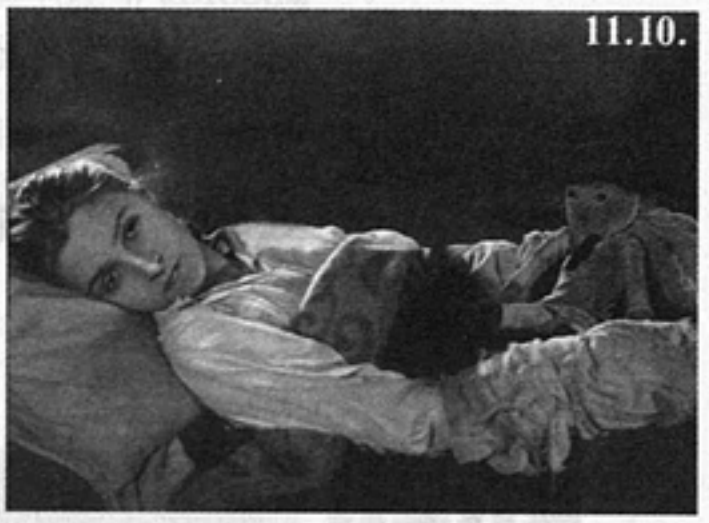
Пуск в строй фабрики кинопленки в Шостке.

Выпуск первого номера киножурнала «Наука и техника».

Распоряжение ГРК о запрещении фильма М.Геловани «Дело доблести».

Создание Управления кинофикации в составе Союзкино.

10.10. Постановление ЦК ВКП(б) об издании «Истории заводов» по инициативе М.Горького.


11.10.

11.10. Выпуск фильма «Одна» (реж. Г.Козинцев и Л.Трауберг).

12.10. Совещание по вопросу о реорганизации издательства «Academia». Назначение М.Горького председателем редколлегии издательства.

1.11. Выпуск фильма «Томми» (реж. Я.Протазанов).

3.11. Постановление о создании Института Маркса — Энгельса — Ленина (ИМЭЛ) при ЦК ВКП(б).

6.11. Выпуск фильма «Златые горы» (реж. С.Юткевич).

7.11.

7.11. Открытие в Москве кинотеатра «Ударник».

13.11. Выпуск фильма «Ануш» (реж. И.Перестиани).

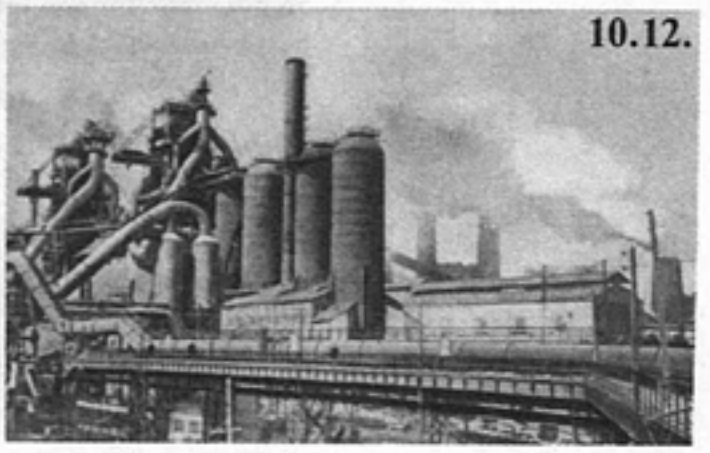
29—30.11. Совещание о мерах борьбы за пролетарские кадры в кинематографии.

Ноябрь. Выпуск первого номера киножурнала «Пионерия» (реж. А.Ованесова).

1.12. Выпуск фильма «Шторм» (реж. Г.Левкоев).

5.12. Взрыв храма Христа Спасителя в Москве.

8.12. Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке работы Союзкино и новых задачах советской кинематографии.


10.12.

10.12. Пуск Магнитогорского металлургического завода.

14.12. Публикация в «Правде» передовой «На большевистские рельсы».

«Наше кино должно, может, даст стране десятки и сотни произведений искусства, достойных великой эпохи борьбы за окончательную победу социализма!»

14.12.

26.12. Распоряжение ГРК о запрещении фильма «Будь готов» («Ребята помогли», реж. Г.Макаров). Фильм не сохранился.

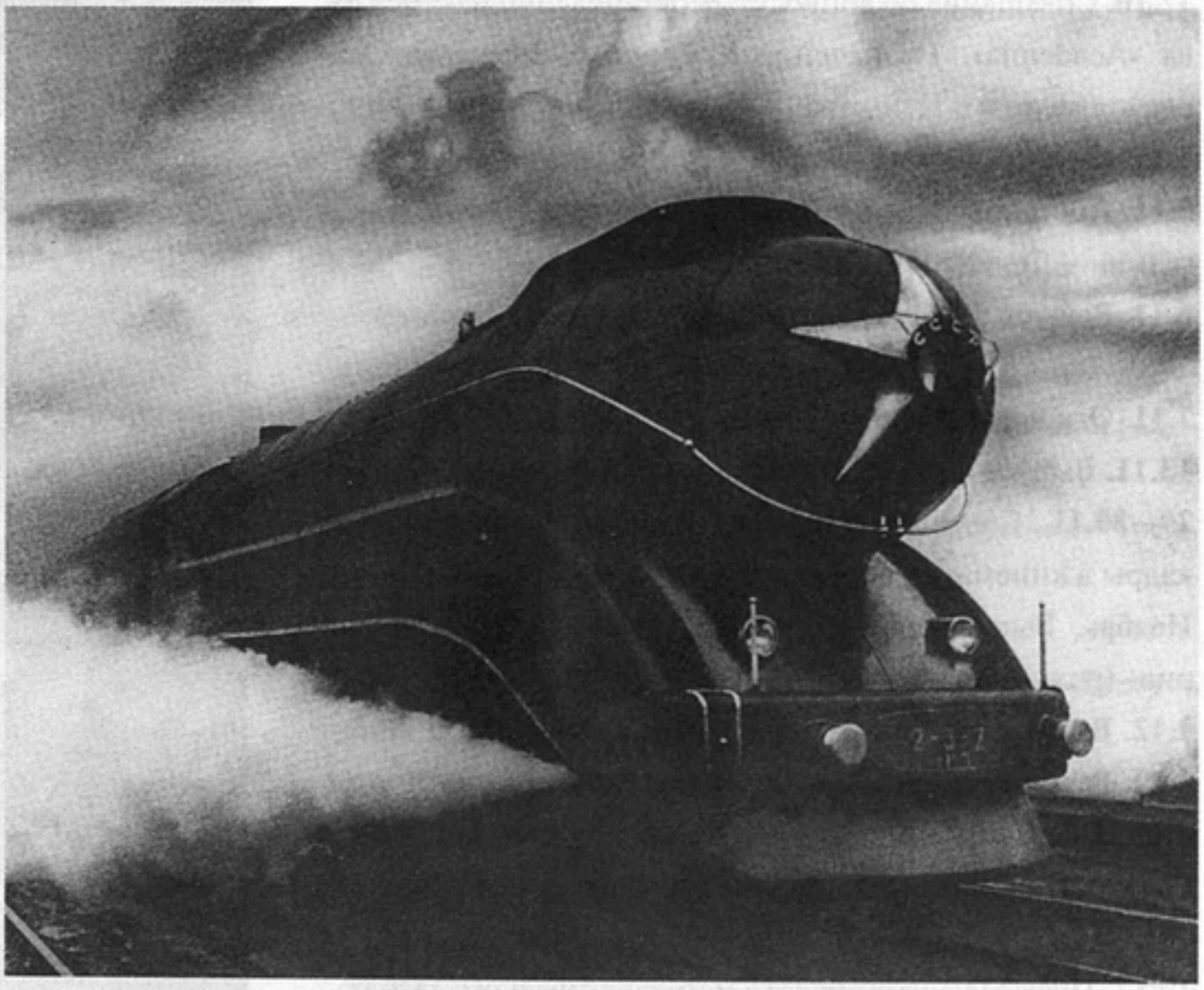
31.12. Распоряжение ГРК о запрещении фильма «Свет и тени» (реж. И.Перестиани). Фильм не сохранился.

Х Р О Н И К А

МИХАИЛ СУЛЬКИН

«Искусство кино». Год нулевой

ПРОЛЕТАРСКОЕ КИНО



Экспресс. 1939
Аркадий Шайхет

Все, о чем вы прочитаете ниже, на первый взгляд, кажется, не имеет отношения к замечательной круглой дате — 70-летию выхода в свет Божий первого номера журнала «Искусство кино». Кто-то может усмотреть в этом попытку опровергнуть сей факт.

Мне же думается, информация из этой заметки поможет узреть истоки возникновения новой, постреволюционной критики, оказавшей немалое влияние на развитие Десятой музы.

Немного истории.

Попытки продолжить традиции дореволюционной кинокритической мысли в первые годы после Октябрьского переворота были резко пресечены различного рода запретами. Прекратили свою жизнь даже такие серьезные журналы, как «Пегас» (в 1917 году), «Проэктор» (в 1918 году). Безуспешной оказалась попытка издания «Киногазеты», предпринятая Б.Дашкевичем-Чайковским. Короткими оказались биографии журналов «Кинотред», «Мир экрана», «Кино-

жизнь», нескольких других периодических киноизданий, таких как «Кино», «Кино-неделя».

Дольше других продержался журнал «Пролеткино», издававшийся в начале 20-х, а с 1925 года получивший название «Советское кино».

Интересна судьба «Киножурнала АРК», первым редактором которого был Николай Алексеевич Лебедев. Журнал был ежемесячным, выходил довольно регулярно в качестве органа Ассоциации революционной кинематографии. Членами редколлегии работали С.Эйзенштейн, В.Ерофеев, К.Шутко, Х.Херсонский. Год 1925-й, в котором «Киножурнал АРК» начал выходить, прошел спокойно.

Скандал разразился после выхода первого номера за 1926 год, в котором была напечатана интересная, на мой взгляд, одностраничная заметка «У Горького. Горький о кино (из итальянских встреч)», написанная Н.Лебедевым. В ней сообщалось о том, что М.Горький, живший в то время в Италии, встретился с группой советских граждан (скорее всего, туристов), рассказал о своих делах, поделился мнением о литературе, кинематографе. Причем к кино отнесся резко отрицательно, чем сильно огорчил Н.Лебедева. Но еще большее огорчение ожидало его после публикации заметки. Редактору пришлось оправдываться. Во втором номере журнала в нижней части последней страницы появился такой материал. Привожу его полностью.

Письмо в редакционную коллегию журнала

Уважаемые товарищи.

Тотчас же по выходе предыдущего номера «Киножурнала АРК» рядом товарищей было указано мне на нетактичное опубликование частной беседы с М.Горьким о кинематографе.

Считая, что этой статьей я сделал ошибку как журналист и редактор, я настоящим письмом приношу Алексею Максимовичу свои искренние извинения и делаю соответствующие организационные выводы.

С коммунистическим приветом.

4-го февраля 1926 г.

Николай Лебедев.

Оставив в стороне стиль письма, задумаемся: а кто же этот «ряд товарищей» и какая разница между частной беседой и интервью? Ведь Лебедев наверняка представился Горькому.

Что же касается «организационных выводов», то они последовали незамедлительно. Уже в следующем, третьем номере ответственным редактором стал К.Юков. Но мало того, были заменены все члены редколлегии.

Об этом случае почему-то нигде не вспоминал Н.Лебедев. А о журнале нет даже упоминания в Энциклопедическом словаре «Кино» ни в статье «Пресса кинематографическая», ни в биографическом очерке о самом Лебедеве. Только в статье «Ассоциация работников революционной кинематографии» упомянуто, что деятельность ассоциации подробно освещалась в «Киножурнале АРК» (1925 — 1926), журнале «Кинофронт (1926 — 1928). Судя по тому, что «Кинофронт» был органом АРК, а редактором журнала стал К.Юков и редколлегия почти в полном составе перекочевала из «Киножурнала АРК», можно с уверенностью сказать, что «Кинофронт» заменил «Киножурнал АРК».

В журнале печатались С.Эйзенштейн, В.Киршон, Л.Косматов, В.Нильсен, Кукрыниксы, Э.Тиссэ, Л.Муссинак, А.Гальперин, В.Ерофеев, И.Соколов.

Но на этом метаморфозы с журналами не кончились. В 1929 году вместо «Кинофронта» и «Советского кино» стал выходить общественно-политический, научный и производственно-технический журнал «Кино и культура» под редакцией П.Бляхина (автора «Красных дьяволят»), К.Шутко и К.Юкова. Здесь были напечатаны статьи В.Пудовкина, А.Фадеева, С.Третьякова, П.Тагира, Н.Косматова, В.Нильсена, П.Аташевой, других кинематографистов. И об этом издании нет ни слова в Кинословаре.

А теперь еще одна история.

13 января 1925 года появилось новое киноиздание — приложение к газете «Кино», вначале (первые десять номеров) выходившее под названием «Экран кино-газеты», а с 24 марта — «Советский экран».

Это была небольшая восьмистраничная брошюра, но постепенно, отпочковавшись от газеты, журнал увеличил формат и объем, стал еженедельником. Редакторы К.Шутко и В.Ерофеев добились рекордного для того времени тиража — 30—35 тысяч экземпляров, а при редакторе А.Курсе тираж достиг 80 тысяч. В числе ведущих авторов — И.Бабель, В.Шкловский, Н.Асеев. «Советский экран» активно поддержал фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», о котором писали как о «грандиозной постановке», «гордости советской кинематографии».

Журнал привлекал читателей не только содержанием статей и богатой информацией, но и современным оформлением, монтажом кинокадров, портретами актеров и режиссеров — как советских, так и зарубежных, в основном американских.

Вот лишь несколько имен: Ильинский, Леонидов, Хохлова, Шатерникова, Москвин, Яннингс, Кторов, Лиа де Путти, Пола Негри, Анна Стэн, Черкасов, Фогель, Мейерхольд, Качалов...

В № 27 за 1928 год появляется материал «Долой иностранный хлам» (монтаж фотокадров и текста). Обратите внимание на заголовки: «Наконец-то!», «Долой!». И эту кампанию предваряет «Список картин, подлежащих немедленному снятию с экранов РСФСР». В этот «черный» список вошли тринадцать зарубежных фильмов («Черный конверт» с Г.Пилем, «Белла Донна», «Корсар Пьетро» и т.д.) и пять советских («Минарет смерти», «Глаза Андазии», «Блуждающие звезды», «Петухи», «Президент Самоделкин»). Это был первый официальный публичный запрет. В дальнейшем картины запрещались не так шумно, втихую.

В конце 1929 года «Советский экран» был преобразован в «Кино и жизнь». В обращении к читателям говорилось, что «новый журнал появляется в момент обострения классовой борьбы в стране, грандиозного подъема социалистической стройки и все более и более растущего энтузиазма масс и борьбе за социализм». Вот такой помпезный стиль заполнял страницы журнала вплоть до конца 1930 года.

А в начале 1931 года «Кино и жизнь» был объединен с журналом «Кино и культура» и стал выходить под названием «Пролетарское кино». В Кинословаре об этом сказано: «В Москве с ноября 1929 по декабрь 1930 вместо журнала «Советский экран» издавался журнал «Кино и жизнь», в 1931 — 1932 он стал называться «Пролетарское кино», позднее, в 1933 — 1935 — «Советское кино», с января 1936 — «Искусство кино» (с перерывом июль 1941 — октябрь 1945)».

Здесь одна неточность. Повторю, в 1931 году «Кино и жизнь» был не просто переименован, а объединен с журналом «Кино и культура».

А теперь о том, как возникла мысль о юбилее «Искусства кино». Кому она пришла в голову, вспомнить трудно, но она, эта идея, очень пришлась по душе тогдашнему главному редактору Людмиле Павловне Погожевой. Когда над журналом в очередной раз нависла гроза, в ЦК родной партии нашлось немало недовольных слишком самостоятельной позицией руководства «ИК». И вот эта акция — празднование юбилея — и должна была привлечь внимание общественности и упредить готовившийся удар по редакции.

Дату подобрать было не так уж сложно, в довоенные годы в журнале указывался год основания — 1931-й. Ян Анатольевич Березницкий, которого Погожева попросила уточнить эту дату, к этой задаче, как ко всему, что он делал, подошел очень ответственно. Он долго копался в архивах и высказал Людмиле Павловне «крамольное» опасение, что юбилей, как бы это помягче сказать, промежуточный. А праздновать 30-летие журнала надо было в январе 1955 года, то есть отмечать выход 13 января 1925 года первого номера «Экрана кино-газеты», прямым продолжателем которого является наш журнал.

«Ян Анатольевич! — с раздражением начала Погожева и, перейдя на более мягкий тон, продолжила: — Вы, наверное, правы, но очень прошу, чтобы о результатах расследования вы больше никому не рассказывали». Ян обещал и свое обещание выполнил.

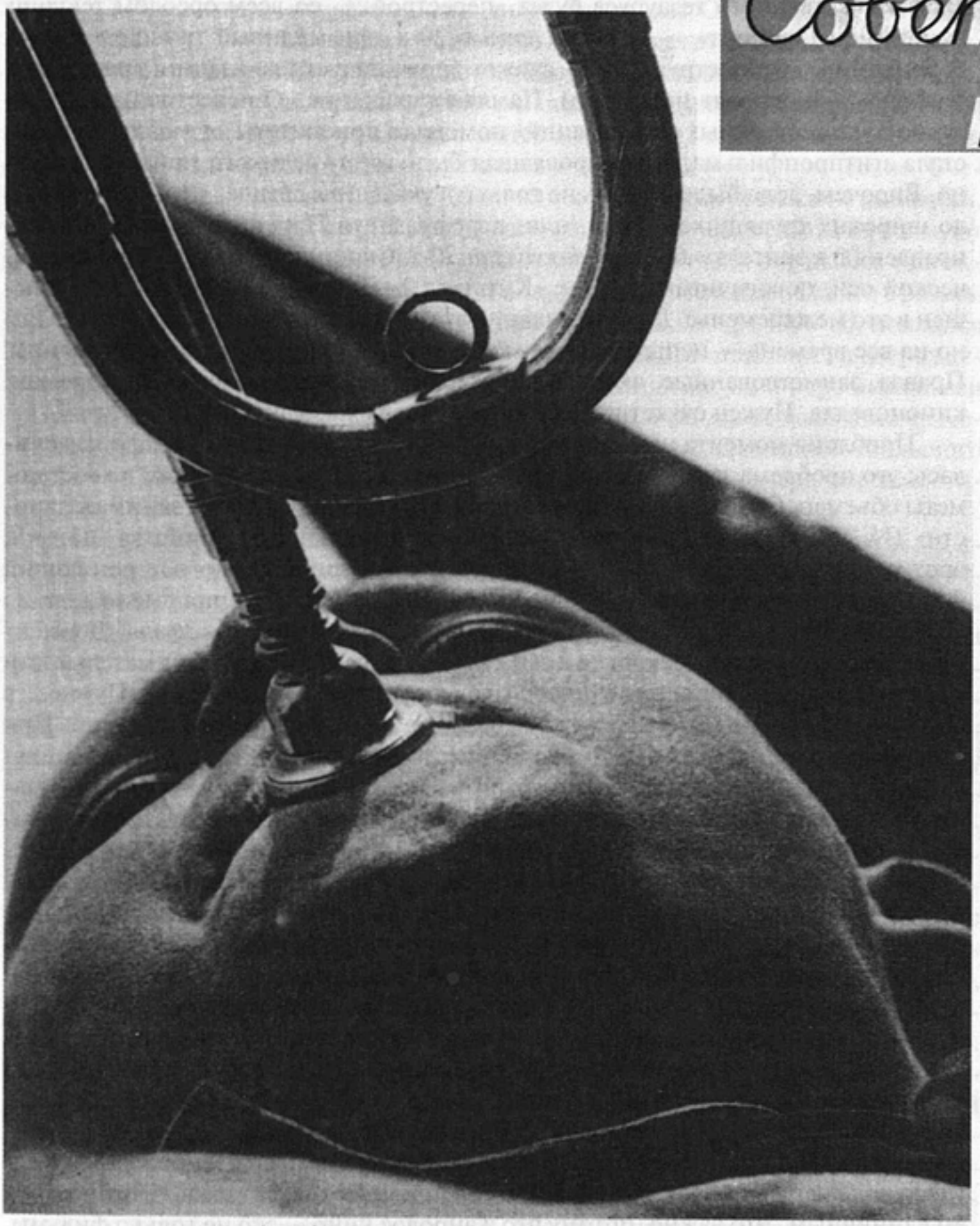
Юбилей был пышно отмечен в Центральном Доме кино — масса приветствий, награды, премии. В общем, акция удалась, кризис временно миновал.

Бостон, США

М.ТУРОВСКАЯ

30-е. «Превращение идеологии в истории»

Советское кино



Пионер-трубач. 1930
Александр Родченко

...Собственно, журнал «Искусство кино» ведет свое начало с января 1936 года. До этого он выходил под именем «Пролетарское кино» (1931 — 1932), потом «Советское кино» (1933 — 1935). Подвижки, как нынче говорят, кажутся не очень значительными, меж тем они ясно обозначили этапы второй сталинской революции. В апреле 1932 года закрыта РАПП. Идеологическая классовая установка уступает место идее нации; после памятного Всесоюзного совещания 1935-го кино официально становится важнейшим из искусств. В полуграмотной стране, перефразируя Ролана Барта, ему доверяется главная операция соцреализма: «превращение идеологии в истории» (story).

Прежде чем перейти к «ИК», бросим беглый взгляд на страницы «СК» — до пятнадцатилетия советского кино, до приветствий, награждений, торжеств, бурных дискуссий на знаменитом Всесоюзном совещании — в сравнительно будничный, текущий 1934-й. В это предварительное время, второй год второй пятилетки, когда уже назначен новый руководитель ГУКФ Б.Шумяцкий, но еще не вышел в свет главный фильм «Чапаев» (октябрь 1934 года), который впервые сплотит начальство, трудящиеся массы и ревнителей искусства восторженным признанием, заботы кино выступают в своем почти домашнем, неприкрашенном виде и многое виднее, чем в иные, судьбоносные моменты.

Заметим, что наряду с излюбленным словом «борьба», одним из ключевых слов отечественного тезауруса будет «перестройка» со всем ореолом текущих синонимов («ремонт» — написал еще в 20-х приметливый путешественник В.Беньямин, «реконструкция» — скажет эпоха индустриализации, «реструктуризация» — поправят наши дни). Памятное решение «О перестройке литературно-художественных организаций» поменяло приоритеты, и главным врагом стала агитпропфильма, оккупировавшая было нишу великого монтажного кино. Впрочем, дело было отнюдь не только в указаниях свыше. «Доведение кино до широких трудящихся масс», или, перефразируя Пруста, движение «по направлению к зрителю» было *modus vivendi 30-х*. Скрип плохо смазанной исторической оси, поворачивающейся к «Культуре 2» (В.Паперный), отчетливо слышен в это межвременье. Даже темплан — эта структурная основа советского кино на все времена — испытывает давление обезжанривания: требуются жанры! Правда, заимствованные, скорее, из литературы: комедия, драма, кинороман, киноновелла. Нужен сюжет и образ живого человека, а значит, актер.

Проблема момента нам до боли знакома и за истекшие годы мало изменилась: это проблема занимательности. Дискуссии отшумели, но даже и хвост кометы объемен. Статья Н.Иезуитова так и называется: «Проблема занимательности» (№ 1—2). Разумеется, иностранная занимательность (убийства, погони, эротизм вкупе с экзотизмом) чужда советскому зрителю, но вот вопиющий факт: «Катерина Измайлова» Сабинского четыре месяца непрерывно шла на Страстной (Пушкинской) площади в «Паласе», между тем как «Земля» Довженко не продержалась и несколько дней. Любопытно, что спор о занимательности практически располагается в интервале двух современных лент: «Путевка в жизнь» и «Встречный» (Н.Иезуитов, В.Сутырин, И.Вайсфельд и другие). При этом «Путевка», несмотря на мировой прокатный успех, — пример отрицательный (сусальная, фальшивая, с элементами мелодраматизма, буржуазного гуманизма и романтизацией уголовщины, стяжавшая успех за счет звука и материала), а «Встречный» — образец подлинной занимательности. Таким образом, если бы впереди не брезжили «Веселые ребята», «Чапаев», «Юность Максима» и прочее вполне жанровое кино, ширмассы, быть может, и вообще не узнали, что такое занимательность по-советски... Заметим, что «Окраина» Барнета — фильм-уникум — вообще не помянута ни в каком из контекстов (хотя «Великий утешитель» приведен как пример «хорошо сделанного сценария»).

Еще две детали, которые жаль опустить. Во-первых, «инженерами человеческих душ» были названы чекисты, перевоспитатели строителей Беломорканала; но это так, к слову. Во-вторых — и это важно, — Н.Иезуитов уже тогда сформулировал отличие темплановской стратегии от жанровой: в американском кино «Путевка» вызвала бы к жизни поток фильмов о беспризорных (безудержная спекуляция на материале), в советском же она осталась произведением единичным. Это важно, потому что жанровое кино — это не только фильмы, это и публика (interpretative community, по Р.Олтмену), которая сравнивает фильмы с фильмами же. Соцреализм предполагает сравнение с жизнью и только с жизнью, откуда родилось непреходящее qui pro quo в наших отношениях с собственным жанровым кино, не изжитое до сего дня.

Наконец, надо сказать, что хотя иностранные фильмы (как констатировал один из авторов) из проката исчезли, журнал продолжал (и будет продолжать, поменяв название) держать их в объективе. При этом пристальный интерес вызывает немецкое (нацистское) кино и, конечно, американское. Таким образом, даже при режиме автаркии диалог продолжается.

Не могу обойти в этой связи вниманием подробный обзор В.Монтегю «Со-

ветская хроника глазами американца», ибо он имеет отношение не только к прошлому документального кино, но и к настоящему телевидения. Опубликованная в 1934 году (№ 4), эта статья ни на грош не утратила своей актуальности. «Мы, американцы, пытаемся подавать хронику как можно более занимательно и без всякой редакторской интерпретации... Мы показываем действительное происшествие так, как если бы любой зритель присутствовал при этом событии (надо ли напоминать, что именно на этом принципе совсем недавно основана была программа CNN? — *М.Т.*). В советской хронике все происходит наоборот: редактор начинает свою работу с нахождения идеи, а затем подбирает необходимые для иллюстрации сцены... Сюжеты, выбираемые советской хроникой, неинтересны. СССР — страна, меняющая свое лицо. Десять лет СССР равны 100 годам другой страны... Ваша хроника совершенно не отражает этого». Далее автор приводит американскую классификацию сюжетов: новости дня, катастрофы, спорт, выдающиеся личности, армия, флот, авиация, экономика, исследовательская работа, общественные учреждения, интервью, наука, погода, преступления, курьезы, юбилеи, демонстрации, празднества, сюжеты общечеловеческие. Очевидно, что новостные программы ТВ ничего к этому практически не добавили, разве что исследовательская работа, наука и общечеловеческие сюжеты волнуют нас меньше прочего да примат идеи никак не хочет покидать экран. Эта «остойчивость» американского опыта делает его таким универсальным. Но это á propos.

Журнал «Искусство кино», вышедший впервые в январе 1936-го, появился на свет *после* — после успеха фильмов, после всяческого отличения и награждения кинематографистов не только орденами и званиями, но и персональными машинами, после (однако ж) переподчинения ГУКФ вновь образованному Комитету по делам искусств, — как и *перед*: перед наступающей порой «большого террора». Еще никто не знал своей судьбы, и Шумяцкий, теперь уже заместитель П.Керженцева, лелеял планы постройки советского Голливуда.

Б.Шумяцкий еще не принадлежал к числу безликих чиновников, он вполне серьезно в первом абзаце статьи в «Искусстве кино» восклицал: «Пора... прямо сказать о прямом творческом участии руководства в фильме» (так он вознамерится, например, фигурировать в титрах «Ленин в Октябре»). СССР всегда обещал «догнать и перегнать Америку» то по чугуну и стали, то по молоку и яйцам. Идея советского Голливуда красной нитью проходит через номера журнала. Американский опыт обсуждается в целом ряде статей пристально и дискуссионно. Л.Трауберг называет свою статью «Освоение Америки», потому что ему надоели простои и он в процессе доделок и переделок сценария «Максима» хотел бы снять «Отца Горио», ибо понимает, что кинематография состоит не только из боевиков, а освоение опыта таких фильмов, как «Чапаев», то есть сложение жанра, кажется ему (в отличие от Иезуитова) вполне стоящим делом. «Нужно бороться за новый массовый тип картины». В.Нильсен после поездки с Шумяцким в Голливуд подробно описывает «организацию производства фильмов в США» (разделение труда, конвейер и прочее (№ 4). С другой стороны, «Признания голливудского сценариста» (изложение доклада Вильсона) демонстрируют, сколь нетворчески выглядит работа штатного сценариста (№ 8). В следующем номере М.Швоб поясняет, как делается и как (опять же нетворчески) выглядит «рядовая» («программная», то есть нужная для еженедельной смены названия) американская картина, ибо производство зависит от требований прокатчиков. А Н.Оттен поясняет, почему технически американский сценарий более емок и занимателен, чем советский. При всех идеологических издержках дискуссия достаточно серьезна, ибо речь идет о том, каким быть советскому кино — массовым или штучным.

На самом деле это, увы, вопрос не теоретический. Немногочисленные рейды на киностудии, притом лучшие, обнаруживают картину, в том числе фотодокументированную, столь леденящую, что авторы называют ее «в джунглях «Ленфильма». Один день на «Мосфильме», впрочем, обнаруживает ту же удручающую картину растраты времени, места, режиссерской и актерской энергии и сил, которая с лихвой объясняет как вечное невыполнение планов и обещаний, так и воображаемые диверсии (ведь даже умный и ироничный М.Ромм до конца дней считал, что во время съемок «Ленина в Октябре» ему мешали умышленно и злостно).

Надо отдать справедливость журналу, много внимания он уделял вопросам чисто профессиональным. Звук уже не был новостью, но все же принципы использования музыки в фильме, равно как операторское решение, постройка декораций, актерское исполнение, помимо чистого рецензирования, находили место на его страницах.

Странным образом, лихорадочный ритм — сначала разгром формализма и конфликт Эйзенштейна с Шумяцким, а потом большой террор, который смел и Шумяцкого, и все руководство студий, не говоря об отдельных кинематографистах, — отразился в журнале гораздо слабее, чем, к примеру, в газете «Кино». Разумеется, на запрещение «Бежина луга» «Искусство кино» откликнулось блоком статей: К.Юков (тогдашний редактор) — «Историческое решение», И.Вайсфельд — «О теории и практике С.М.Эйзенштейна», где все грехи «практики» были отнесены на счет теоретической несостоятельности С.Э., Н.Оттен — «Снова об «эмоциональном сценарии», не столько о фильме, сколько о теории и практике «эмоционалистов» вообще. Это было солидно и академично.

Так же академично выглядит в журнале авантюрная история роммовского фильма о Ленине. В газете — сплошная лихорадка буден, сводки со съемок, как с фронта, в декабрьском номере «ИК» статья Г.Зельдовича «Как создавался фильм «Ленин в Октябре», где «сплоченная и дружная работа коллектива обеспечила все условия творческой работы», несмотря на отдельные недоразумения, хотя известно, что режиссер отучил себя на это время спать, а студия почти целиком сосредоточилась на одном фильме. Статья явно написана в ответ на кулуарные пересуды, хотя нам трудно представить, что кулуары еще существовали в это «посадочное» время.

Понятно, что газета кипела в отчетах об очередных проработках, а журнал мог позволить себе некоторый академический «минимализм», но дело не в этих нюансах, а в самом времени, еще переходном, которое пока не выработало универсальный партийный канцелярит, памятный по ждановской эпохе.

Перелистывая журнал, столбенеешь от некоторых заголовков. «Фильм, который войдет в века» — это не о «Потемкине» и даже не о «Ленине», это о документальном фильме «Доклад тов. Сталина И.В. о проекте Конституции Союза ССР на чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов», снятом под руководством Г.Александрова и В.Нильсена, который очень скоро получит расстрельный приговор вместе с Б.Шумяцким. Или: «Фашистская гадина уничтожена», и это не о нацизме — в 1938 году и война еще не успела начаться, — а о «фашистской шайке обер-бандитов» Троцкого и Бухарина.

Вместе с тем, отдавая львиную долю «партийному фильму» «Великий гражданин», журнал уделяет место теории, и имена здесь впечатляющие: В.Шкловский — «Фольклор, история и кинематограф», С.Эйзенштейн — «Монтаж 1938», С.Эйзенштейн — «О строении вещей», Вс.Пудовкин — «Реализм, натурализм и система Станиславского», Б.Балаш — «К проблеме киностиля».

Разумеется, проект советского Голливуда будет похоронен вместе с его неистовым ревнителем, и никогда больше руководители — назначенный 23 марта 1938 года и снятый через полтора года С.Дукельский и уж тем более идеальный чиновник И.Большаков — не позволят себе засветиться в качестве «теоретиков» кинематографического дела. Но очередная «перестройка» советского кино в том самом направлении, о котором писал когда-то официально объявленный врагом народа Нильсен, то есть попытка сделать его более экономичным благодаря системе фундусов, рирпроекции и прочему, найдет продолжателей на страницах журнала. И если она не удастся, то оттого, что студии не могут стать экономичными и мобильными в неэкономичной и немобильной системе, отражая ее общий организационно-технический уровень, а журнал не сможет выйти за границы, положенные ему возможностями общества, и отразит в себе все его вопиющие противоречия...

Редакция выражает благодарность заведующей кабинетом истории отечественного кино ВГИКа Наталье Чертовой за помощь в организации этого материала.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей...

Севастополь. 1944
Евгений Халдей

Каюсь, даже в годы вгиковской учебы, когда неутоленное любопытство, умноженное на обязаловку совсем не хилой учебной программы, в какие пыльные углы только не заводило, ни разу не держал в руках «Искусство кино» периода 40-х.

Погожевским журналом зачитывался. Учился, воспитывался и, надеюсь, рос на нем. Каждый номер исчеркивал карандашом вдоль и поперек. Исписывал восторженными пометками и репликами. И даже на первых порах пытался подражать самым именитым тогда — Шитовой, Соловьевой, Туровской, Зоркой...

По необходимости заглядывал и в официозную продукцию, изготовленную под предводительством В.Н.Ждана в начале 50-х. Имел кое-какие представления и об «Искусстве кино» эпохи «Чапаева» и «Члена правительства». А вот с тем же органом киномысли 40-х не соприкасался. Избегал по причине какой-то заведомой предубежденности, если не брезгливости.

Ведь хотя в биографии отечественной киномузы не было не только хотя бы одного-единственного мало-мальски счастливого, но даже и просто нормального, спокойного десятилетия, 40-е оказались, пожалуй, самым разнесчастным, самым катастрофичным ее периодом. А вдобавок еще и самым позорным. Ког-

да едва ли не нормой стало отречение от самого себя и уже не скрытое и тихое, но громкое публичное предательство на виду у всех.

Вот почему для того, чтобы как-то понять и оценить тексты тогдашнего «ИК», надо было минимально врубиться в контекст кинодействительности тех лет. Вспомнить хотя бы самое страшненькое.

Начать с того, что эстафета кровавого 37-го передается 40-м. Расстрелом Б.Шумяцкого, директора «Мосфильма» В.Бабицкого, лидера «Ленфильма» А.Пиотровского оргия репрессий только-только начинается. В ходе 40-х киноведы с Лубянки обнаруживают среди киношной братии шпионов, предателей и даже террористов уже целыми косяками. По самым скромным подсчетам общий суммарный срок отсидки советского кино в ГУЛАГе, полученный в ходе этого десятилетия, составляет более... двух тысяч лет.

А ведь еще была война, которая и в нашем кино разрушила и перевернула буквально все. Все главные студии страны были сорваны с места и спешно эвакуированы в тыл, куда придется. К чертям собачьим полетели все планы, привычные рабочие связи и формы управления. Работая с колес, в наидичайших условиях, приходится менять не только репертуар, но и все прежние приоритеты. На передовые позиции выводится документальное кино, которому приходится ударными темпами осваивать опасное искусство фронтового репортажа. Эта учеба оплачивается поистине чудовищной ценой: каждый второй оператор из тех, кто снимал на фронте, не единожды ранен и изувечен, каждый четвертый — убит...

Но именно в тот самый момент, когда наше кино в деле военных съемок выходит на пик своих возможностей, его поджидает страшный и неожиданный удар в спину. В мае 1944-го ЦК ВКП(б) принимает тайное постановление, в котором работа кинохроники подвергается чудовищному разгрому.

В 46-м следует разгром уже игрового кино. Запрещены «Большая жизнь», «Иван Грозный». Все еще продолжается глумление над Довженко, в отношении которого остается в силе приказ Главлита еще военных времен впредь не печатать его произведения ни под каким предлогом. В опалу впадают и многие другие ведущие мастера.

Мало того, конвейер катастроф продолжает обрушивать на наше кино еще более тяжкие и разрушительные испытания. На исходе десятилетия его начинают душить последним чудо-изобретением сталинской киномысли — политикой «малокартинья».

А с 48-го разгорается неистовое сражение с погаными космополитами, и это уже не просто очередное несчастье, но и чистое позорище. К удовольствию властей, кинематографисты сами сладострастно распинают друг друга. Разражается эпидемия предательства.

Когда суммируешь все эти «четыреста ударов», когда пытаешься хотя бы мысленно представить реальную атмосферу этого поистине кошмарного и зловещего десятилетия, перед глазами поневоле возникает эдакий жутковатый в своей бесконечности пустырь. Повсюду, куда ни обратишь взор, руины, мрак и полная безнадега. О чем можно было писать в такое черное десятилетие? Да и как вообще можно было в такой обстановке работать?

Вот почему, представляя 40-е в духе германовского «Хрусталева», испытываешь просто настоящий шок и долго протираешь глаза, когда, перевернув обложку, знакомишься с оглавлением, а потом уже и с материалами главного советского киножурнала. С одной стороны, не нужно даже присматриваться, чтобы заметить неизгладимую печать того особого времени, особо старательное холопство редакции, с поразительной чуткостью и проворностью реагирующей на любой чих или «нежданчик» властей. Обложки, передовицы, экстренные вставки в номер и особенно рецензионная критика с головой выдают патологическую конъюнктурность, наивысшую готовность авторов и редактуры угодливо обслужить тогдашнюю партвласть по высшему разряду.

А с другой стороны, тут же рядом, по соседству со всей этой пропагандистской мертвечиной вдруг упираешься в нечто столь живое и неординарное, что даже и не приснится нынешнему варианту «Искусства кино».

Прежде всего, просто валит наповал, не побоюсь сказать, высочайший уровень журнала. Задает его, конечно же, автор бессмертного «Броненосца «По-

темкин», наш доблестный первоклассик С.М.Эйзенштейн. Его ненавидит Сталин, не шибко любит и опасается киношное начальство, уничтожен «Бежин луг», запрещается и пресекается работа над «Грозным», один за другим гробят все его самые неординарные и перспективные замыслы, а «Искусство кино» тем не менее упорно печатает теоретические труды мастера. Печатает и в период краткосрочного начальственного благоволения после «Невского», и в период опалы «Грозного». Печатает при жизни и после смерти...

Честь и хвала!

Конечно, публикуются не самые главные и глубокие теоретические труды великого мастера. «Неравнодушная природа», «Метод» и прочие теоретические озарения еще долго будут дожидаться своего Клеймана. Но даже и то, что попадает на страницы тогдашнего «Искусства кино», поражает не только своей абсолютной новизной и глубинным ви́дением, но еще, и прежде всего, абсолютной свободой мысли, обескураживающе лихим каскадерством изложения. И еще более — вольным отлетом от постылой тогдашней кинореальности, дерзким забегом вперед, к тому, чего и в помине еще нет в самой текущей кинопрактике.

В числе штурмующих бастионы кинотеории на страницах журнала обнаруживаем и другие знакомые имена: В.Туркин, Е.Добин, В.Шкловский. Причем диапазон теоретических штудий для болезненно политизированной эпохи с ее шизоидной манией «классового подхода» необычайно, даже вызывающе широк. Названия статей «Эстетический предмет и чувство», «Стиль и материал в искусстве», «Сюжет, событие, текст», «Построение комедийной интриги», «Цвет в кино», «Стиль и стилизация», «Вопросы музыкального фильма», «Творческие возможности комбинированных съемок», «Элементы новаторства в учебной кинематографии» отнюдь не диковинка и никакая не редкость в журнальном репертуаре тех самых лет, когда человеку искусства не следовало выходить из дому, не вооружившись дубиной «партийности».

Впрочем, диапазон диапазоном, а на первом месте в шкале особых пристрастий тогдашней теоретической мысли, безусловно, оказываются проблемы экранной драматургии. К ним подступаются со всех сторон. И не случайно.

В 30-е наше кино нащупало на редкость счастливую для него формулу уникального сплава героического эпоса, лирики, городского фольклора и эксцентрики. Этот сплав дал замечательные плоды в «Чапаеве», трилогии о Максиме, фильмах Барнета, Юткевича и других. Но вместо того чтобы застолбить столь счастливое обретение, наше кино поволокло, вернее, поволокли совсем вбок. В сторону «Клятвы» и «Падения Берлина», к большому партийно-государственному эпосу, «эпосу истуканов» ходульной монументальности, к тому, что ныне получило кличку «большой стиль». Эхо «Клятвы» гулко прокатывается даже по тем фильмам, коим по своим жанрово-стилевым параметрам совсем не обязательно было напяливать на себя мундир чопорной монументальности. И даже тем не менее простодушнейшая, совершенно незатейливая пырьевская комедия тех лет до нелепости торжественно обряжается в форму героизированного сказания — красноречивый показатель масштабов эпической эпидемии.

К чести журнала и тогдашних теоретиков-ратоборцев, они отчаянно пытались беречь наше кино от насильно насаждаемого псевдомонументализма, хотя бы на теоретическом уровне застолбить и узаконить подлинные открытия нашего кино. Поэтому аж в двух номерах 1940 года печатаются большие статьи Е.Добина, посвященные эксцентрике — тайному чудо-оружию нашего кино, волшебной палочке, всегда спасавшей отечественную киномузу от убогой серьезности, казенщины, напыщенности и прочих насильно прививаемых ей качеств.

С момента публикации добинского исследования много воды утекло и еще больше по поводу той же эксцентрики понаписано всего и всякого. «Киноведческие записки» посвятили ей целый спецвыпуск. Но умнее и точнее Добина об эксцентрике никто больше так и не написал. Точно так же на фоне и других публикаций теоретического плана далеких и таких несчастных 40-х годов все изощренные интеллектуальные заморочки нынешнего «Искусства кино», прямо скажем, будут выглядеть либо весьма и весьма бледно, либо вовсе никак.

Впрочем, особая цена тогдашних порывов теоретической киномысли вы-

явилась уже и тогда, на исходе рекордно печального и трагического десятилетия. Когда пришла пора громить поганых безродных космополитов, то находчивые люди быстренько сориентировались и заявили вслух, что банда идейных диверсантов, пытавшихся отравить ядом субъективизма здоровое советское киноискусство, объявилась не в каких-то туманных пространствах и организациях. Изощренная отрава изготовлялась и распространялась со страниц того же «Искусства кино».

В программной статье «За чистоту советской кинотеории» главного редактора «Искусства кино» Дм.Еремина все «отравители» называются поименно. Шеф издания, на страницах которого и орудовала банда идейных диверсантов, старательно перечисляет статьи и номера журналов, в которых были опубликованы подрывные материалы. Спасибо, дружище! Благодаря столь прицельной наводке я быстро нашел крамольные тексты. И от души аплодировал их авторам из своего 2000-го. Как они были проницательны, как хорошо различали сильные и слабые стороны нашего кино! И как были отважны, изобретательны и по-своему даже хитры, пытаясь в те безнадежные годы спасти его от окончательного погружения в мертвечину и официоз!

Как действовали «отравители»?

«Они нащупывали, — тонко подмечает Дм.Еремин, — в творчестве того или иного мастера слабые места и делали все, чтобы гальванизировать и раздуть это слабое в надежде через него погубить главное, здоровое, передовое».

Вот взять, к примеру, Довженко. В чем его слабина? С первых фильмов проявившаяся наклонность к «абстрактности и субъективизму», «символике», «стихийности». Но именно в эту сторону критик-«космополит» и «антипатриот» В.Сутырин и подталкивал режиссера, внушая ему, что чем больше в его произведениях субъективного, неповторимо личного, тем больше в них красоты, «истинного искусства». И, как признает тот же Дм.Еремин, «на первом этапе работы над сценарием о Мичурине Сутырину удалось свернуть художника с правильного пути». Браво!

В черном списке «антипатриотов», окопавшихся в журнале, значится и Н.Оттен, который «опошлял и искажал смысл советской революционной романтики в социалистическом реализме». Мало того, в статье «Законы жизни и законы жанра» (1947, № 2) «через множество «ортодоксальных» мотивировок Оттен по существу утверждал, что советская кинематография не может быть лучше американской. К этому Оттен приводил читателя через рассмотрение в своей трактовке пресловутой проблемы драматургического конфликта». «Да, да, — утверждает Оттен, — именно в силу остроты противоречий в жизни их общества, американские сценаристы могут поднимать острейшие вопросы жизни, а следовательно, строить острые драматические сюжеты, развивать занимательные интриги. Поэтому же они в своем творчестве могут подниматься до поистине трагедийных высот, до общечеловеческих, больших обобщений...» И как только можно было брякнуть такое в пору, когда угрюмые труженики и кузнецы официозной советской эстетики уже вовсю ковали светлую теорию «бесконфликтности»!..

В банде уродов космополитов оказываются также В.Волькенштейн и В.Туркин, специалисты по проблеме кинодраматургии, обозванные «проповедниками мертвых схем». Но банда бандой, а надо было еще понять, кто в ней главный. Эту трудную и столь ответственную миссию отважно взваливает на себя И.Вайсфельд: «Разоблачение антипатриотической группы критиков и теоретиков во главе с Л.Траубергом с полной ясностью показало, что проповедники «философии» космополитизма подымали на щит голливудскую эстетику, они вели длительную и упорную борьбу против советского кино, против всего передового, нового, идейного в нашем искусстве».

Жаль, конечно, что шайке антипатриотов не дали довести начатое дело до конца.

В любом случае, коллеги, скорее сдувайте пыль со стареньких подшивок «Искусства кино» и читайте, читайте, читайте...

50-е. Две неравные половины

ИСКУССТВО
КИНО

Похороны
И.В.Сталина. 1953
Эммануил Евзерихин

Снимая с дальних библиотечных полок пыльные, годами никем не востребованные номера журнала «Искусство кино» за 1950 — 1956 годы и открывая их, думаешь о том, в какой абсурдной действительности жили мы, тем не менее считая эту действительность нормальной. А еще некоторые говорят, что «Хрусталев, машину!» — неправдоподобный фильм...

Смотрите: издается специализированный кинематографический журнал. Правда, довольно тонкий, хотя и называется «толстым». Правда, выходит один раз в два месяца (материалов нет, фильмов катастрофически мало), но все же выходит, продается в киосках, наверное, имеет подписчиков...

Однако про кино из этого журнала не узнать ничего. Точнее, кинематограф там вещь чисто назывная. Заменив некоторые повторяющиеся слова (теперь мы именуем их «ключевыми»: «экран», «режиссер», «актер», «актриса», «портрет») на понятия из других сфер жизни, например, из сельского хозяйства, получишь тот же результат — про сельское хозяйство не узнать ничего. Потому что целью этого издания (как и других параллельных) является не информация, не то или иное «ве́дение» (в данном случае — киноведение), а «повторение — мать учения», вколачивание, вдалбливание в людские мозги нескольких основополагающих истин: мы живем в лучшей стране мира; капиталистическое окружение гниет и нищает; советский народ героически трудится и строит коммунизм; своими победами мы обязаны великому Сталину.

Вот уж где уместно вспомнить психолингвистическое и социокультурологическое открытие Мишеля Фуко, названное им *дискурс,* то есть особая целенаправленная речь поверх реальной жизни с ее реальным языком-коммуникацией. У нас это слово модно, им часто бравируют попусту, но здесь оно на месте. Журнал «Искусство кино» в 1950-х являет собой идеальный образец советского идеологического дискурса. Не суть, не смысл, не истина, а заговор, забалтывание, задурманивание и бесконечное пережевывание одного и того же до отупения.

Первый номер за 1950 год ярко-красный. Он посвящен 30-летию советского кино. Правда, непонятно, как исчисляется эта дата, обычно историю совет-

ского кино начинают 27 августа 1919 года, когда Ленин подписал Декрет о национализации кинодела. Но, впрочем, не важно, юбилей так юбилей. Не все ли равно, в мире абсурда всегда юбилей, всегда праздник... На обложке герб и орнамент, цветная вклейка — кадр из «Падения Берлина»: Сталин, он же Геловани (очень похож!), правая рука на четко схваченной камерой коробке «Герцеговины Флор», в левой руке — трубочка. А в стеклянном проеме окна заветного кабинета — Спасская башня...

Это символ эпохи. Он общеизвестен: «культ личности», «сталинизм», «тоталитаризм» и прочее. Двухсерийный блокбастер, и по тем временам могучий, а сегодня — просто фантастический в своих макробюджетных масштабах (еще бы, скажем, для эпизода взятия Зееловских высот наново задействована, наверное, вся армия-победительница), фильм «Падение Берлина» Михаила Чиауре-ли является гордостью советского кинематографического года, объявлен «выдающейся победой социалистического реализма», уже удостоен Сталинской премии 1-й степени!

И слава Богу! Пишите! Анализируйте! Здесь есть о чем говорить и о чем задуматься — фильм-то (сегодня это ясно видно), при всей своей одиозности, и вправду выдающийся! Это, прежде всего, талантливый кинематограф. А чего стоит хотя бы свадьба Гитлера и Евы Браун, венчальные свечи, марш Мендельсона, гибель собаки от смертельной ампулы, два огонька, улетающие во тьму... Уверена, что великий Висконти вспоминал эту сцену, когда снимал «Гибель богов», а через полвека мы будем негодовать и восхищаться, недоумевать и восторгаться «Молохом» Сокурова... А ведь это было в 1950-м.

Но нет, в советском киножурнале той поры «хоть невзначай, хоть наобум не улыбнется томный ум», как писал в свое время А.С.Пушкин. Унылые и стопроцентно штампованные строки рецензии Л.Погожевой повторяют про «высокоидейное», «высокохудожественное», «патриотическое» произведение. Да потому что, строго говоря, это пишет не Людмила Погожева, чьи ранние и свежие статьи об источниках света в романах Достоевского успела опубликовать «Красная новь», не Погожева, которая будет подписывать обновленный журнал оттепели в 60-х. Это водит ее рукой дискурс. И коллеги-критики Р.Юренев, И.Маневич (вот тройка лидеров ранних 50-х) пишут точно так же, под копирку, не отличишь. А ведь умеют, как можно будет убедиться в дальнейшем, совсем по-иному, и в жизни они блестящие, остроумные, настоящие люди кино. И, скажем прямо, молодая кинокритика, вошедшая в прессу с оттепелью, писала тоже по дискурсу, может быть, чуть-чуть разбавленному, и нас эпоха тоже успела обучить «как надо» после вольнолюбивых институтских семинаров — во всяком случае, свои статьи-дебюты о «Прологе» Дзигана или «Уроке истории» Арнштама я прочла сегодня с ужасом по причине их серости.

Образцом для критики была официальная статья какого-нибудь начальника, министра кинематографии И.Г.Большакова, например. Говорили, что умные люди понимают их тайнопись, знают коды и умеют вычитывать из кромешной тягомотины «установки». Рядовой читатель был от этого далек.

Конечно, можно возразить, что вот, дескать, каково кино, таков и киножурнал. Действительно, в «малокартинье» (так вскоре назовут послевоенное кино до революционных событий после смерти Сталина) было не разгуляться перу литератора. И все же материал имелся. Не говоря уж о фильмотечном фонде, о наследии 20-х и 30-х, о проблемах теории, которую довели до уровня самой примитивной марксистской догматики. Была прекрасная актерская работа Александра Борисова в «Мусоргском», выламывавшаяся из болванки «патриотической биографии русского гения», было разруганное в газетах и, по счастью, поддержанное журналом, но так же скучно, слепо, как все остальное, — «Щедрое лето» Барнета с его юмором, подтекстом, несомненным двойным дном. Был, наконец, жанр-монстр, кентавр, некий «фильм-спектакль» — за нехваткой картин, до семи в год (это была, напомню, сталинская ориентация на «шедевр» — пусть мало, но зато все шедевры!), заснимались на пленку театральные спектакли. Много шутили по этому поводу: «теперь пора изобрести кино, ждем Люмьера». Но ведь открывалось поле для глубокого теоретического сравнительного анализа двух искусств! А уж культурная ценность кинозаписи бесспорна: вся великая плеяда артистов русского театра — Пашенная, Турчанинова, Мос-

квин и украинский Бучма в «Украденном счастье»... Но никому не пришло в голову — да и сейчас не приходит! — войти в эту золотую кладовую.

Если со всей возможной доброжелательностью постараться отыскать ценные крупицы в работе журнала до перелома (смерти Сталина), то придется назвать: *1.* Описание сцены вечеринки у капитана Косарева (М.Бернес) и замечательной игры Сергея Бондарчука в этой сцене из «Тараса Шевченко» (любопытно, что своеобразная версия ее появится в «Судьбе человека») в статье о фильме Игоря Савченко, написанной А.Марьямовым. *2.* Интересную архивную публикацию «В.Г.Короленко и кино» — о его замысле сценария об Америке. *3.* Публикацию статьи С.М.Эйзенштейна «Двенадцать апостолов», забавно, что напечатана она была без заголовка — все-таки нечто опасное, религиозный дурман.

Раз-два да обчелся!

Что ворошить прошлое и так подробно расписывать то, что никогда не воротится? А почему не воротится — ну, не совсем то, а какая-нибудь другая наволочь, другая эпидемия, другой дискурс? Ведь были у советского кино и тогда мощная критическая традиция, блистательные умы, таланты экстра-класса: Недоброво, Пиотровский, Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум и более молодые Блейман, Вайсфельд, Добин, Коварский. Но их нет на страницах «ИК»-50.

Да и после спасительного марта 1953-го далеко не быстро идет выздоровление. Все еще нужен какой-то двигатель сверху. Короче — нужен съезд КПСС, по счастью, им оказался XX.

А до того — слабо, медленно идет «таяние льда», трудно менять ориентиры. В номерах межеумочных 1954 — 1956-х назову статью С.Фрейлиха «Право на трагедию» (1957, № 12) о «Сорок первом» Григория Чухрая — вот где взыграла ифлийская выучка! Пока в газетах все решали, могла или нет партизанка Марютка полюбить «классового врага» — беляка, автор «ИК» рассмотрел этот «казус» в контексте трагедийного жанра с его вечным конфликтом естественного чувства и некоей внешней силы. Вспомнились и «ведомственные ножницы», отрезавшие трагический финал у «Звезды» Э.Казакевича — А.Иванова на экране, и описано было «крылатое искусство оператора» (а это Урусевский!), у которого небо и море меняются местами в зависимости от цели эпизода. Словом, это была уже критика нового времени.

И вот наконец сверху дано добро оттепели. Первый номер «Искусства кино» за 1957 год вспомнится как праздник. Новый формат. Дивный дизайн С.Телингатера: синева на белоснежном фоне и по верху обложки — черная лента раскадровки к «Поэме о море» недавно скончавшегося Довженко. И сценарий «Поэмы» с иллюстрациями-эскизами. И вместо удручающе бездарной передовой — «круглый стол» «Разговор о кинокритике, о журнале».

Ну, конечно, не без ритуала: «Новый год советская кинематография встречает кипучим творческим трудом. Решения XX съезда КПСС выдвигают...» Но вот берет слово С.И.Юткевич. Между прочим, он был членом редколлегии еще до «переворота». Сравнивает фильм и ракорд — ракорды «берут из пленочных отходов, на них больше всего царапин и точек. Их выбрасывают... Хочется, чтобы наш журнал был бы не ракордом, а больше походил на фильм... Начнут его читать только тогда, когда мы будем говорить о самом главном — об искусстве кино».

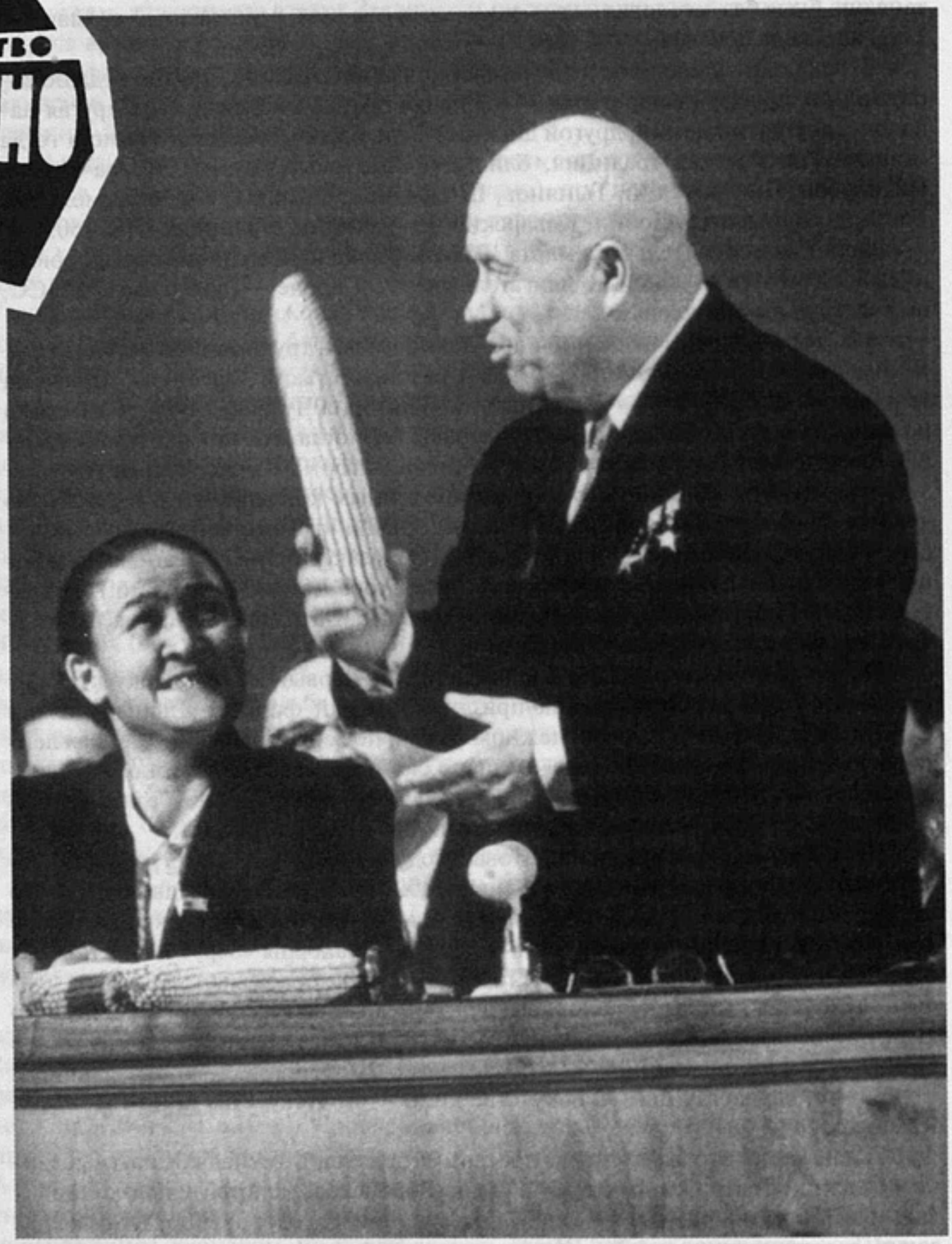
Вот-те, здравствуйте! Об искусстве кино — в «Искусстве кино»! Дожили! Какая новость!

Тем не менее это была как раз программа действий. Тесная комнатка редакции в здании Театра киноактера на улице Воровского действительно становилась штабом кинокритики и в первую очередь той молодой, которую позже назовут «шестидесятнической». Штабом и школой профессионализма, которую вели Яков Варшавский, Александр Новогрудский и сама добрая, умная, веселая Людмила Павловна — спасибо! И Царствие им всем Небесное!

Впереди у журнала долгая дорога с многими поворотами, горести, ошибки. Но будет помниться тонкий женский профиль над колыбелью младенца в селе Сосницы на обновленной обложке «Искусства кино» — образ надежды и радости.

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах



Аргументы Н.С.Хрущева. 1961

Дмитрий Бальтерманц

Он был сколочен из тех же — массивных и грубых — досок, что и сами ворота, имевшие потому вид внушительный, особенно по сравнению с нашим довольно-таки неказистым домом: соседи по улице говорили, что ему уже лет под сто. Впрочем, и другие дома на нашей улице Луначарского были, в общем, такие же, но беленные два раза в год — на майские и октябрьские, — с фундаментом, выкрашенным разведенной сажей, утопавшие в акациях и кленах, имели они вид трогательно уютный, и казалось, что были они всегда, напрочь вросли в добрую,

теплую и скучноватую землю, никакая сила уже не выковырнет их оттуда и пейзаж этот будет вечен.

Но я-то знал, что жизнь бурлит и кипит и рано или поздно волны оттепельного потока достигнут нас и унесут, закрутят в своем неистовом водовороте. Я знал это твердо, потому что каждый месяц в почтовом ящике появлялись плотные тетрадки «Юности» с модерновой графикой на обложке, солидные серо-голубые тома «Нового мира», а в 66-м к ним добавились увесистые номера в глянцевых обложках — большая новинка по тем временам! — «Искусства кино». Там, в Москве, откуда они приходили, уже вовсю шла эта действительная, настоящая жизнь, и она была для меня куда более реальна, чем неизменный пейзаж за воротами и лица, повторяющиеся изо дня в день.

Я вдруг стал догадываться, что за всем этим перетеканием будней с опостылевшими уроками, домашними заданиями, лихими одноклассниками и ненавистной скрипкой в музыкальной школе скрыт какой-то глубокий смысл, что он — тайна и чудо и эти тайна и чудо объединяют пестрые и серые — всякие — осколки, мельтешащие перед глазами подслеповатого и нелепого старшеклассника. Об этой тайне ведало только искусство, а значит, только те, кто творил его, и те, кто писал о нем. Причем в равной мере. То, что большая часть критических имен — Л.Аннинский и С.Рассадин, В.Кардин и А.Свободин, К.Щербаков и И.Соловьева с В.Шитовой — встречалась во всех вынимаемых из ящика журналах, вовсе не удивляло, более того, это представлялось само собой разумеющимся.

Я знал, что есть и другие критики, работающие в других печатных органах, «Октябре» например. Но те, как и превозносимые ими авторы, не имели никакого отношения к искусству и к творчеству. Они выносили приговоры языком, представляющим нечто среднее между судебным протоколом и школьными учебниками литературы, в ту пору уже только ленивые их не пародировали. Это были осколки прошлого, обломки «культа», которые — ну конечно же! — неизбежно должен был смести поступательный ход истории. Что же до моих любимых авторов, то их тексты были вдохновенной критической прозой.

Никогда после о кино не писали так упоенно, как в 60-е, почти стихами: поэзия и кино неизменно оказывались где-то рядом, и недаром в «Искусстве кино» появлялись рецензии Бориса Слуцкого, сценарии Евгения Евтушенко и даже печатались подборки стихотворений о кино — и это было совершенно естественно. В последующие десятилетия критический стиль, быть может, стал более изощренным, но уже и в помине не было ощущения свободного полета, от которого захватывало дух в тогдашних текстах Майи Туровской или Юрия Ханютина, Виктора Демина (чей «Фильм без интриги»» я тогда знал чуть ли не наизусть) или Неи Зоркой (после ее «Портретов» я раз и навсегда заболею историей нашего кино). Потому и говорю я о равенстве тех, кто снимал, и тех, кто писал. Тогда стало ясно, что критика — то же творчество: сотворчество. Как ни парадоксально, в нем виделось — и было, клянусь! — что-то от упоенных пересказов друг другу виденных фильмов, с чего в мальчишеские годы и начинался пиетет перед кино.

Помню, в этом смысле поразила тогда рецензия Александра Свободина на «Время, вперед!», где был совершенно волшебно передан невероятный ритм до сих пор восхищающей меня ленты. В самом кино тех лет было это ощущение чуда — быть может, от блаженного неведения, недознания, роднящего юного провинциального читателя «Искусства кино» с его авторами, — эти пузырьки то ли воздуха, то ли чистого кислорода, присутствие которых замечательно передавала критическая проза журнала.

Тогда открылось, что дух может захватить не только от головокружительных перестрелок и погонь, от невероятных поворотов сюжета, но и от простого медленного прохода в неподвижном кадре или от поворота камеры, от внезапного ракурса. Из зрелища кино исподволь стало превращаться для меня в искусство — и тогда появился будто сам собой удивительный этот журнал. Задним числом, уже сегодня я обнаруживаю, что к середине 60-х жанр портрета оказался в нем задвинут на второй-третий план. И это показательно: это был журнал людей, не просто пишущих о кино, но делающих кино. Потому художники выступали в нем на равных с критиками, говорили сами — от собственного имени.

Их выступления были откровениями, а выступали многие и многие: А.Кончаловский (помнится, тогда еще не Михалков-Кончаловский) и С.Параджанов, С.Урусевский и М.Швейцер, А.Митта и А.Володин, впервые тогда перехватило горло от его «Оптимистических записок».

Всех роднит сильнейшее ощущение того, что творятся не просто фильмы — творится история кино на новом этапе, все только начинается. Отсюда — опять-таки на равных! — и разные поколения. «Глубокий экран» Г.Козинцева или «Мы — разносчики новой веры» И.Кавалеридзе — меньше всего мемуары. Эти тексты столь же вдохновенны и запальчивы, как и остальные: «старики» отстаивают право на эксперимент с тем же энтузиазмом (если не большим), что и молодое поколение, недаром впервые у Кавалеридзе встреченные рассуждения о суверенности немого кино как самостоятельного вида искусства свяжутся у меня накрепко с поразившим воображение выступлением Урусевского «О форме». А номер журнала с главой из «Эстафеты искусств» Сергея Образцова о традициях художественной условности с репродукциями работ Дали, Ман Рея и прочих «модернистов» будет зачитан до дыр и станет знаменем многочисленных наших диспутов, на которых мы, к ужасу наставников, низвергали «квазиреалистическое бытовое правдоподобие» и утверждали искусство «метафорическое» как единственно подлинное и революционно-авангардное, осененное тенями «комиссаров в пыльных шлемах»: «сюрреализм на службе революции» одно время был нашим паролем и кличем в коридорах Луганского пединститута, представлявших конструктивистский симбиоз каземата и оранжереи (в чем нам также виделся тогда глубинный метафорический смысл).

Чем все-таки больше всего потрясало тогда кино, так это способностью предельно наглядно соединить воедино пугающе, нестерпимо разнородный мир, открывавшийся нам, выявить и вывести наружу общие связи всего со всем, дать цельность, по которой так сладко тосковалось после детства на улицах, дремавших в мягкой, теплой пыли. Эти связи-то и называли метафорами, искали их повсюду, недаром в конце 60-х в институте нашем стихи писали все — от филологов до физиков и студентов «физвоса» (то бишь факультета физического воспитания). Наглядность этой волшебной тайны связей-сцеплений в кино была особенно важна мне из-за моей подслеповатости: для того чтоб разглядеть что-то в окружавшем мире, приходилось утыкаться в него далеко не идеальных размеров носом, что вряд ли бы этому миру понравилось. Кино в таком случае становилось чем-то вроде замечательного оптического приспособления, дарящего эту вожделенную возможность наблюдать и — видеть. И все-таки не мне одному.

«Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным количеством людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа». Это из едва ли не сразу ставшего хрестоматийным выступления-манифеста Андрея Тарковского, предназначенного для ежегодника «Вопросы киноискусства», но прежде опубликованного тем же «Искусством кино» с соответствующим уведомлением, именно из него узнаю я о существовании этих томиков в мягких обложках и начну лихорадочно отыскивать их по букинистическим во время налетов в Москву, зачитываясь эйзенштейновскими штудиями Козлова и Клеймана, главами Ханютина и Зоркой из будущей «Истории советского кино» и т.д. и т.п. В высказывании Тарковского же, помимо прочего, сразу услышалось знаменитое толстовское «сопрягать надо, сопрягать» — так в напряженно работающем мозгу Пьера перед Бородинским сражением отзывается произносимое кем-то «запрягать надо...». Поскольку жизнь мыслится 60-ми как тайна, загадка, система метафор и символов, если хотите, то стоит ли удивляться, что именно на искусство, а не на философию или тем более политику возлагались эпохой надежды на объяснение мира, формулировку того, что так остро ощущалось, и пестрый сор жизни имел ценность именно как подсказка разгадки. Евтушенко с его замечательной способностью проартикулировать то, что носилось в воздухе, недаром именно в это время провозгласил свое знаменитое: «Поэт в России больше, чем поэт».

Вообще, 60-е кажутся теперь именно эпохой великих ожиданий. Все должно измениться, стать наконец на свои места, вот-вот появятся произведения искусства — именно искусства! — которые все-все нам наконец объяснят. Не по-

тому ли у нас и во всем мире 60-е — эпоха самых разнообразных пророков, учителей, гуру? Она ждала их — и потому они не могли не появиться. Эпоха творила своих пророков и учителей даже, быть может, вне зависимости от их желания. Так и в кинематографе: едва ли не каждый новый фильм обещает новое, невиданное еще кино. Журнал буквально фонтанирует такими обещаниями — сценариями. Первые сценарии Евгения Григорьева и Резо Габриадзе, «Я пришел дать вам волю» Шукшина и «Комедия об Искремасе» Дунского и Фрида, «В огне брода нет» Габриловича и Панфилова и «Пиросмани» Г.Шенгелая и Э.Ахвледиани. Да что говорить — в одном номере рядом печатаются «Долгая счастливая жизнь» Шпаликова и — как же умудрились потом об этом забыть! — «Человек из мрамора» А.Сцибор-Рыльского (это чуть ли не за тринадцать лет до выхода фильма Анджея Вайды!).

Кстати, о материалах по зарубежному кино — блистательных текстах Инны Соловьевой и Веры Шитовой, Яна Березницкого, Мирона Черненко, Владимира Матусевича, — в них же ощущение ожидания: вот-вот и эти ленты появятся на наших экранах и опять-таки что-то главное в этой жизни нам объяснят! Это в следующую эпоху статьи о зарубежном кино приобретут привкус известной поговорки про сладкие гусиные лапки, поскольку станет ясно, что не видать нам всего этого как своих ушей, а в ту пору я живу не надеждой даже, а уверенностью, что рано или поздно выйдут в прокат и «Евангелие от Матфея» и «8 ½», «451' по Фаренгейту», и даже фильмы Пражской весны, о которых все-таки регулярно сообщалось в разделе «Синерама». И ведь немало было к этому оснований, когда отыскивали мы в маленьких второразрядных кинотеатрах и «Расёмон», и «Земляничную поляну», и «Дорогу», и «Затмение», и «Пепел и алмаз» — и в грохоте возмущенно хлопающих посреди сеанса дверей слышались нам аплодисменты — это «мещане» и «обыватели» отзывались на брошенный высоким искусством вызов.

Возвращаясь же к сценариям, в первую очередь — а точнее, под номером первым — нужно назвать «Андрея Рублева». Может быть, именно под знаком ожидания «Рублева» и проходит жизнь журнала в 60-е — в этом фильме, ставшем сначала легендой, а уж потом «единицей» кинорепертуара, как бы сконцентрировались все эти большие ожидания. Вот это и было Кино, которое призвано сказать принципиально новое слово и объяснить все — и в кинематографе, и в мире. С колотящимся сердцем слушали мы рассказы тех, кто учился в Москве, о том, как правдами и неправдами проникали они на закрытые просмотры невероятного этого фильма (например, через окно туалета во ВГИКе — было ли, не было, не знаю), — и «Рублев» потом даже снился по ночам в виде чего-то небывалого: цветного и черно-белого одновременно (!).

Кино как чудо вообще было главным, а то и единственным предметом журнала, и именно на этом объединялись участвовавшие в нем люди, такие разные во всем остальном. Уж не было ли такое отношение к кино основой, на которой возник и Союз кинематографистов, органом которого (не Госкино!) являлся журнал? Предположение на первый взгляд излишне романтическое, однако ведь факт — в среде кинематографистов, по сути, отсутствовали воинствующие обскуранты, которые в литературной среде объединялись вокруг кочетовского «Октября» и софроновского «Огонька». Недаром же в эпоху разгрома погожевской редакции гонителей журнала («Октябрю» и «Огоньку» пришлось рекрутировать их из собственной среды) среди кинематографистов обнаружить не удалось. Собственно говоря, во многом своеобразие тогдашнего «Искусства кино» определяется отсутствием необходимости вести непосредственную полемику с «реакционными элементами», занимающую много места в «Новом мире» или «Юности», отсюда еще то головокружительное ощущение свободы, исходящее от материалов журнала Союза кинематографистов, — это действительно творческий союз, и он действительно прекрасен как союз людей, одержимых творчеством.

Любопытная деталь: я не могу, за редкими исключениями, припомнить в журнале яростных разносных рецензий. Отрицательных отзывов предостаточно, иногда, по-моему, несправедливых: расстроила тогда рецензия А.Вартанова на фильм «Я родом из детства», который критик обвинил в кокетничании формой, или рецензия — очень прохладная — на «Республику ШКИД» под заголов-

ком «Из старого арсенала» (много лет спустя с изумлением догадаюсь, что ее автор — будущий блистательный и эксцентричный прозаик Юрий Коваль), или резкая статья о «Коротких встречах», принадлежавшая одному из тыняновских учеников, «злостному формалисту» 40-х Николаю Коварскому. Но общий тон отрицательных рецензий не раздраженный, а, скорее, огорченный, сожалеющий: надо же — не получилось! То есть не произошло чуда на этот раз.

Странное дело — при всей воспаленности воображения юного провинциала я не мог представить свои грядущие опусы на этих страницах. Люди, делавшие и это кино, и этот журнал, казались мне небожителями, и даже в смешном коллаже, где к очередному юбилею журнала редакция была представлена в виде персонажей традиционной семейной фотографии со строгой матерью семейства Людмилой Павловной Погожевой в центре, с сотрудниками, лежащими у ее ног или стоящими в виде благонравных мальчиков в коротких штанишках (в какую бы другую эпоху какой другой советский журнал мог позволить себе такую вопиющую неофициальность!), виделась мне — честное слово — аналогия с картинкой из «Детской энциклопедии» с античными богами, вольно восседающими на Олимпе. И мне достаточно было роли «их высоких зрелищ зрителя». Причем ведь никакого намека на особый язык для посвященных и в помине не было. Поразило как раз обратное: удивительная свобода и естественность интонации, хор живых голосов. И быстро переболев стилем Шкловского, чья книга о кино «За сорок лет» попала мне в руки одной из первых, я не один десяток лет буду маяться разгадкой стиля кинокритики 60-х, особенно парадоксальными монологами Льва Аннинского, пока уже где-то к середине 80-х не пойму, что главное — перестать бояться собственного голоса, как не боялись его они, мои герои, живя ожиданием чуда. И сегодня не могу представить свои тексты на тех страницах 60-х: я-то стал автором совсем другого журнала, но когда Нина Александровна Игнатьева, кажется, единственный в конце 80-х сотрудник редакции, оставшийся с тех самых лет, бросила мне на ходу несколько одобрительных слов, я почувствовал себя мальчишкой, получившим благословение из той невероятной эпохи, случившейся однажды в моей жизни.

...А улицы Луначарского фактически уже нет. Коробки новостроек торчат на месте домиков, чьи следы выгрызли экскаваторы своими ковшами, похожими на челюсти динозавров. Но время от времени мне снится сон, как будто в почтовом ящике на торчащих возле полуснесенного нашего дома воротах ожидают меня, распирая его грубые толстые стенки, присыпанные палой листвой журналы и письма, все еще идущие из тех лет, суля юному провинциалу «неслыханные перемены, невиданные мятежи».

70-е. Хитроумные годы

ИСКУССТВО КИНО

Набережные Челны. 1970

Геннадий Копосов

Когда пятый номер «Искусства кино» в 1969-м вышел с именем нового главного редактора Евгения Суркова на титуле, Г.М.Козинцев, друг журнала, глубоко опечалился. «Это конец... Конец! — повторял он скорбно. — Был лучший журнал. Был свой дом. Теперь все кончено. Туда пришел правдист...»

«Правдист» — для сдержанного и деликатного Козинцева было негативным определением, чтобы не сказать — ругательством. И сколько бы ему ни внушали, что Сурков вовсе не из «Правды», а работал в «Литературной газете», пока не

был снят за какую-то провинность после «мартовских ид» (то есть хрущевского разноса художников в Манеже), и, вообще, персонаж он непростой, всякий — Козинцев все мрачнел: «Нет у нас журнала...»

А получилось по-другому! И журнал не кончился, и Козинцев там печатался как никогда активно: в 1971-м была закончена публикация «Глубокого экрана», начатая в 60-х, дальше пошло, глава за главой, «Пространство трагедии», потом — посмертно — «Рабочие тетради», «Гоголиада». И «Король Лир» был в журнале щедро освещен до и после премьеры, а сам Сурков, у которого не отнять было яркого пера, написал — и как раз в «Правде» — лучшую на фильм рецензию. Такие случались парадоксы. И Евгений Габрилович опубликовал свою «Вторую четверть», «Третью четверть» — и все «Четыре четверти». И увлекательную, во многом эзоповскую «Книгу об Эйзенштейне» впервые прочли на страницах «Искусства кино». Ориентация на классиков, пиетет перед корифеями сохранялись. Так что по поводу «потерянного дома» и конца «своего» киножурнала прогнозы не оправдались. Но изменилось, конечно, многое.

«Настоящее, не календарное» десятилетие 70-х для «Искусства кино», как, впрочем, для всей советской художественной жизни, началось раньше, с конца 1968-го (а может, еще раньше — с конца оттепели и снятия Хрущева), а завершилось, естественно, в середине 80-х при Горбачеве. «Застой», «стагнация», «эра Брежнева» — эти определения, ходовые в гражданской истории, для «Искусства кино» должны маркироваться так: «эра Суркова». Евгений Данилович Сурков без всякого преувеличения — знаковая фигура журнала, кинокритики, более того — советской интеллигенции 70-х годов. Чуть-чуть не досидел он в редакторском кресле до перестройки: в 1982-м его убрали жестко, безжалостно, но по законам и понятиям того времени — поделом! И случай этот тоже специфически сурковский, непростой.

Человек талантливый, умный, с хорошим кинематографическим вкусом (что не часто!), образованный, он избрал для себя стезю преданного, горячего и безотказного служения режиму. Режим олицетворяла для него партия, а партию — ЦК (госаппарат и чиновничество он не уважал, хотя сам состоял при нем как председатель или член коллегии Госкино, причисленной к номенклатуре). Был бескорыстен. Дачи не имел, машины тоже — возила журнальная. Ну а их комичный номенклатурный «паек», за которым ездили в закрытый отдел гастронома «Ударник» (в месяц — банка красной икры, кило языка, коробка «Московских хлебцев»), сейчас и московская пенсионерка усмехнулась бы! Нет, любовь Суркова к власти носила сугубо духовный, никак не прагматический характер.

Жил он в нормальном писательском доме, а обычай дома был интеллигентский, отчасти даже богемный — по-русски. Влияла семья: жена Суркова, актриса, красавица Липа (как звали ее все) Калмыкова, была еще и прекрасной кулинаркой, гостеприимной хозяйкой, а сам хозяин в домашнем кругу — интересным и обаятельным собеседником. Вот и собиралась на сурковской кухне и продержалась все 70-е годы его главноредакторства типично шестидесятническая компания интеллектуалов, преимущественно молодежь, даже отщепенцы всякие, даже диссида. Охотно там бывал Андрей Тарковский.

Вот тут-то таилась слабина Суркова, его ахиллесова пята. Его обожаемая дочь Ольга, вгиковка, живая и смелая (сейчас она — постоянный автор «Искусства кино») со студенческих лет боготворила Тарковского, пропадала на съемках его картин, брала интервью, вела дневники, писала с ним его книгу «Запечатленное время», которая станет всемирно знаменитой, — словом, была фанаткой Андрея Арсеньевича. Думаю, что не нам судить, по каким причинам, личным или творческим, устремилась Ольга на Запад, когда Тарковский снимал там «Ностальгию». В ЦК трагедию отцовства не поняли, и Сурков пострадал за дочь-отъезжанку. Очень обижался. Считал, что его предали: не простили, не прикрыли. Горевал искренне по поводу именно неблагодарности. Впрочем, для того чтобы проникнуть в эту психологию, в эту натуру, запутанную, двусмысленную, софистическую, эксцентричную, часто неадекватную в поведении и проявлениях, чтобы написать портрет Е.Д.Суркова, требуется не мое перо. Здесь читались бы Достоевский, Сологуб, возможно, Оруэлл. Сложносоставной и тонкой этой материи я касаюсь только потому, что личность, гражданская позиция, дипломатия и судьба Суркова непосредственно отражались на журна-

ле. Перелистаем подшивки, дабы проверить и подтвердить то, что и так хранится в памяти очевидцев.

В редакцию, которая при располагающей к себе Людмиле Погожевой и ее сильной команде несла ореол либерализма, Сурков был спущен в пору усиливающихся разгромов, проработок, комиссий перед вторжением в Чехословакию и в паническом страхе новой Пражской весны. Понятно, что все ждали от назначенца погромов и закрута. Не один лишь пессимист Козинцев — все. Начальство со своей стороны, наверное, тоже.

Листаем журнал, ищем компромат. Нет погромного компромата — вот что удивительно! Точнее, в журнальных книжках за 1969 — 1982 годы есть один компромат. Это публикация в № 3 за 1975 год совместного заседания коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов, на котором обсуждали несколько новых картин, в том числе «Зеркало» Тарковского и «Осень» Андрея Смирнова.

Фильмы эти были если не разгромлены, то, во всяком случае, сильно скомпрометированы в глазах «вышестоящих инстанций». И не кинематографическими чиновниками — нет! Творческими коллегами, товарищами по профессии. Разумеется, это вызвало новый поток цензурно-редакционных замечаний, задержало выпуск «Зеркала» на экран, а по режиссерской судьбе Андрея Смирнова ударило больно.

Нехорошо? Конечно! И хотя журнал дал лишь матрицу события, думаю, что Суркову неприятно было смотреть в глаза любимой Ольге и своему собеседнику Андрею. Но разве в благословенные 60-е не так же разносили «свои» на официальном обсуждении «Заставу Ильича» Хуциева? И разве «Искусство кино» (думаю, тоже без особой охоты) не публиковало об этом развернутый отчет?

Нет, разгромов на совести журнала в застойные 70-е годы не больше, чем в прогрессивные 60-е!

Вообще пора изучать кинематографический застой всерьез и окончательно отказываться от навязших клише перестроечной политизированной публицистики. В других художественных сферах это уже продвинуто. Большой комплексный проект «Художественная жизнь 1970-х годов как системное целое», осуществленный специалистами разных профилей в Государственном институте искусствознания, воссоздал панораму если не расцвета искусств, то полнокровного, пульсирующего, плодотворного их бытия в борениях, конфликтах, противостоянии духа. А музыковед Светлана Савенко, глубокий знаток и аналитик советской культуры, прямо и смело написала: «Золотое десятилетие советской музыки», — напомнив о творчестве Шнитке, Денисова, Губайдуллиной, о памятных датах выдающихся музыкальных фестивалей и концертов. А в кино?

Закрытые фильмы — это ужасно! Тему великолепно отработали Конфликтная комиссия СК, историки и в первую очередь неистовый Валерий Фомин с его эпохальной «Полкой» — спасибо ему! Но и он, наученный горьким опытом последних лет, наверное, может повторить за Александром Блоком:

Я и сам ведь не такой — не прежний,
Недоступный, гордый, чистый, злой.
Я смотрю добрей и безнадежней
На простой и скучный путь земной.

Это подтверждают новые публикации Фомина, его увлекательные хроники Союза кинематографистов. И мы тоже не такие — не прежние. Мы теперь поняли, что значит фильм снят, фильм сделан, фильм существует — пусть на полке. А сняты в 70-х и существуют ни много ни мало (кратчайшая выборка по алфавиту): «Агония», «Белое солнце пустыни», «Ватерлоо», «Долгие проводы», «Древо желания», «Дядя Ваня», «Жил певчий дрозд», «Зеркало», «Калина красная», «Проверка на дорогах», «Прошу слова», «Сталкер», «Цвет граната»... Это только самый первый эшелон!

В кинематографе с его наибольшей привязанностью к государству и экономике, а следовательно, к их институциям в интересующий нас период все далеко от застоя, то есть энтропии. Интеллигенция пробует разные способы выживания (сегодняшнее словечко «топос» хорошо подходит к советской творческой жизни для прикрытия обманчивой шестидесятнической вольницы). Среда, еще

недавно единая и лишь грубо поделенная на «левых» и «правых», дифференцируется. Одни уходят в прилежные служащие Госкино, старатели госзаказов и всесоюзных премьер, другие, пользуясь незакрытыми каналами, покидают страну, третьи избирают внутреннюю эмиграцию, эскапизм (а он включает в себя и простейшее: экранизацию классики), иные артистично изощряются на эзоповом языке, иные ведут «позиционную войну» с начальством под видом перемирия.

Вот эту мозаику кинематографической жизни зеркально отражает ее толстый журнал, избравший, однако, позицию буфера между властью и интеллигенцией, между киноискусством и цензурой. Способы: хитрость, осторожность, уступчивость, разумный центризм, техника того, что на бытовом арго называется «вешать лапшу на уши».

«Календарные» 1970-е открываются рубрикой «К 100-летию со дня рождения В.И.Ленина» и далее весь год будет проходить под гнетом этой стабильной «обязаловки номер один» — ленинской темы, удесятеренной в объемных материалах по причине круглой даты: унылая скука и философическое пустословие о «ленинской теории отражения» как основе экрана, верноподданнические умилительные восторги от советских республик и вассальных стран, все эти формулы «живого источника» и «наследства, которое всегда с нами»... Далее последуют объемистые первые разделы каждого номера за все десять с лишним лет: «Готовясь к XXIV съезду КПСС» (Евгений Матвеев — «Делу партии все наше вдохновение»), «В партийном строю», «В Центральном Комитете КПСС», «Навстречу XXV съезду КПСС», «По пути, указанному XXV съездом КПСС», «Пятидесятилетие СССР и советская многонациональная кинематография», «Детище союза народов-братьев», «Партия ведет нас ленинским курсом» et cetera. В декабрьском номере 1976 года: «Генерального секретаря ЦК КПСС, пламенного и мудрого борца за торжество ленинизма, великого знаменосца мира Леонида Ильича Брежнева сердечно приветствуют и поздравляют со славным 70-летием кинематографисты». И цветное фото на форзаце — точно как Сталина в 1950-х!

Как формировались все эти рубрики, как вымогали у людей с звучными именами «отклики», отправляли сотрудников в командировки за интервью под диктофон или как посылали готовые блоки на подпись, все это хорошо известно — нравы эпохи. В.Черных рассказывал, как однажды написал статью в «Искусство кино», и ему позвонили из редакции: мол, нехорошо, нет ни одной цитаты из Брежнева, и он согласился вставить: «Все равно это никто не читает».

Вот именно! Но спрашивается: зачем? Зачем тогда горы истраченной зазря бумаги, зачем на это фуфло по-прежнему вырубать русские леса? Ведь все уже всё давно понимают! И к чему было журналу, на чьих страницах — благоуханная проза живых классиков экрана и мужающие таланты молодых кинокритиков, возвращаться к унынию и бездарности аж дооттепельного сталинистского «дискурса»?

Только сейчас, когда уже есть (особенно на Западе) серьезные исследования языка советского официоза, понимаешь: это был ритуал, заговоры, шаманство, заклинания — все языческое пустословие, заместившее в «совке» молитву. «Искусству кино», возглавляемому Сурковым, это служило справкой о благонадежности, изъявлением верности и постоянной готовности говорить «с вами по-вашему». Конечно, и в 60-е журнал не расставался со стилем чуть подновленных сталинских передовых на ритуальных вводных страницах. Но чувствовалось, что это нехотя, через силу. В 70-е поток партийной речи лился с упоением, сверх требуемого, восторженно.

Это была плата за новеллу «Белый день» (из которой выросло «Зеркало») и сценарий «Гофманиана» отверженного Тарковского. За замечательную «Книгу стихов» Юрия Левитанского, помните — «Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино», и другие прекрасные журнальные материалы. За эскапистское «Пространство трагедии» Козинцева, за все «Четыре четверти» Габриловича.

Так понимали люди свою собственную (и казавшуюся им благородной, гуманитарной) «буферную функцию», прокладку, защитный костюм.

Надо отдать должное журналу: в свои, пусть и непомерно тяжелые по сравнению с параллельными изданиями, «обязательные» кирпичи он старался вкра-

пить что-нибудь «эдакое». Например, в жвачку о бессмертии ленинианы запихнули интересные материалы про начало кинематографической деятельности «Межрабпома» — революционной организации под патронажем Ленина (видимо, с далеко идущими целями) — и о конфликтах и трениях между секретарем ЦК «Межрабпома» немцем В.Мюнценбергом и российской стороной — руководителем фабрики «Межрабпом-Русь» (далее «Межрабпомфильма) М.Алейниковым и другими. Или, скажем, увлекательные воспоминания М.Штрауха «Эйзенштейн снимает «Октябрь» с лихими, озорными фотографиями рабочих моментов (где у Эйзенштейна всегда шла своя игра) и такими умопомрительными документами, как письмо Штрауха — ассистента режиссера на «Октябре» — к большевику-начальнику Н.Подвойскому: «...На этой неделе снимали «Аврору». Снимали ее двое суток. Выстрелы вышли на славу. Привет от всей группы». Или, например, сведения, что у Никандрова — знаменитого двойника Ленина и исполнителя его роли в «Октябре» — было семеро детей, что работал он в губчека, но к моменту приглашения на роль вождя уже вышел на инвалидность, а потом дожил (в отличие от своего прототипа) до семидесяти пяти лет.

И все-таки хочется оплакать горы макулатуры. Сосчитать не успела, но на глазок ее объем составляет больше половины журнального десятилетия. Эх, если бы дайджест сегодня издать — какие были бы тетради!

В рубрике «Сценарий» тоже немало пустого, но есть «Дочки-матери» Володина, «Ваш брат» Шукшина, «Странная женщина» Габриловича и Райзмана. «Старики-разбойники» Брагинского и Рязанова.

А отдел критики работает хорошо! Обращают на себя внимание статья Константина Рудницкого о «Дяде Ване» Кончаловского и другие — академическая глубина разборов. Начинают вовсю печататься те, кто сегодня лидерствует в киножурналистике и на иных творческих платформах: Ю.Богомолов, В.Кичин, А.Плахов, М.Швыдкой, П.Шепотинник, не говоря уже о тех, кто, начав тогда с рецензий и интервью, ныне, овладев высотами профессии, составляет деятельную и авторитетную пишущую редакцию «Искусства кино» — их фамилии украшают скромную последнюю страницу каждого номера.

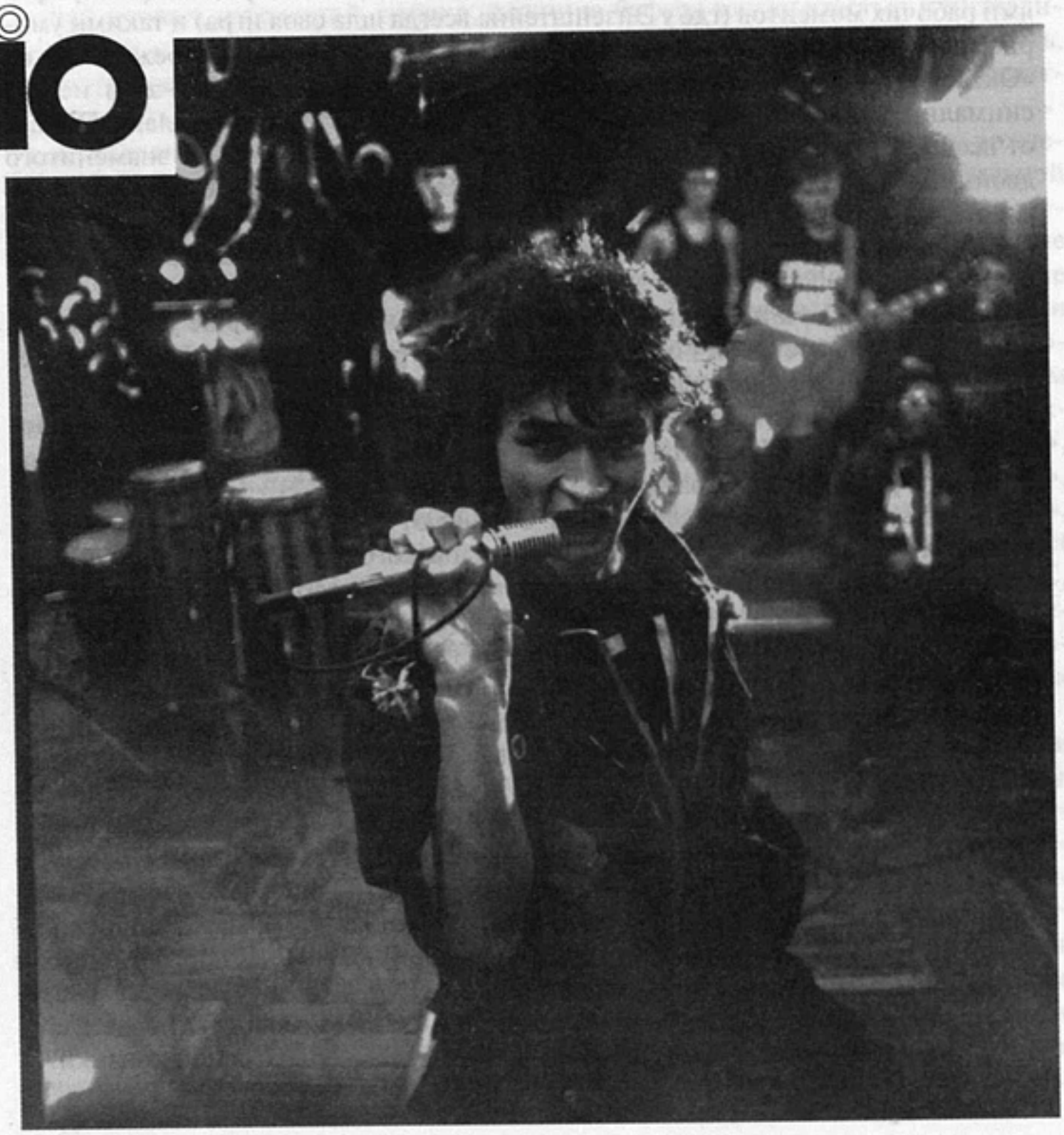
Словом, несмотря ни на что, журнал держит планку и остается для кинематографистов «нашим домом».

Пишу об этом с тем большей объективностью, что у меня самой в 70-х контакт с журналом нарушен. Я в «черном списке» как «подписантка», и мне удается лишь изредка вырваться на страницы, и то только благодаря «объектам» моих репортажей и рецензий, которые из жалости ко мне настаивают на моем авторстве: Г.Козинцев, Л.Трауберг, Э.Рязанов. Полный голос ненадолго я обрету с гласностью, с «Покаянием», чтобы затем снова — и, видимо, навсегда — быть отправленной в закадровое пространство отдела оперативной критики.

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

80-е. Надо бы расположинить

Искусство КИНО



Концерт Виктора Цоя

Если представить себе воображаемый ремонт в воображаемой интеллигентной квартире, где журналы собирали десятилетиями и полными комплектами, то вот вопрос: от чего пришлось бы отказаться, все-таки отказаться, отправить куда-нибудь на антресоли, поскольку места нет и становится все меньше? Если учесть, что журнал как форма умственной жизни ослаб, а книгоиздательство расцвело, то, таким образом, «Искусство кино» ... что же с ним... куда же?.. Наверное, придется расположинить.

Комплекты до 1986 года вполне можно на антресоли. Вовсе не из-за качества статей — писали все те же признанные лидеры 60-х, на приличном вполне уровне, да и кино начала 80-х давало много пищи нравственным максимам вроде общеизвестного «так что же с нами происходит?!», если вспомнить «Остановился поезд» В.Абдрашитова, «Полеты во сне и наяву» Р.Балаяна, «Родню» и «Без свидетелей» Н.Михалкова, «Чучело» Р.Быкова или «Мой друг Иван Лапшин» А.Германа. Журнал прилежно освещал течение дел, исповедуя публицистическую и литературоцентрическую манеру критических изложений — без каких-либо явных, заметных крайностей. Те же «Полеты во сне и наяву» — фильм или повесть, по рецензиям того времени понять не так-то просто. Жур-

нал осторожничал: не допустил ни одного случая явного мракобесия, честно и угрюмо публикуя всякие «постановления», «приветствия» и пространные изложения специально обученных людей про «документальное кино сегодня», не затоптал ни один «огородик» авторского синема. Но и вольности были очень уж дозированные, едва различимые — словом, классический пейзаж словесности начала 80-х, где многие тонкости понятны одним историкам.

А вот комплекты с 1986-го придется оставить.

Очень уж многое туда «уходит корнями». Сильная вибрация идет из того времени. С этих вовсе не пожелтевших страниц веет чем-то прямо-таки волнующим. Словом, лучше Достоевского не скажешь — Иван Карамазов, собираясь когда-нибудь съездить в Европу, говорит так: «...и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними,— в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более...»

«Дорогим покойником», конечно, придется признать мечтание о независимом от государства кинематографе — мечтание, навеянное V съездом кинематографистов, — и весь комплекс идей и дискуссий, начавшихся в середине 80-х. Тогда был сформирован «канон» общественно-полезного кино, которому остались впоследствии верны, кажется, только А.Миндадзе и В.Абдрашитов. Тогда, на короткое время перестройки, сознание общественности отделилось от ее бытия и сформировало нечто третье, пограничное с тем и другим, и рупором этой эфемерной и могущественной сферы стала гласность в образе СМИ.

В эпоху перестройки мы застаем журнал «Искусство кино» на боевом посту. Оказывается, время, проведенное авторами журнала в застойной башне из слоновой кости за элегическими размышлениями о том, «что же с нами все-таки происходит», нисколько не размягчило их стратегических и тактических навыков, и бойцы, закаленные в 50—60-х, вновь готовы к борьбе. К тому же в новых поколениях набраны новые бойцы.

Первое и главное направление борьбы состоялось достаточно полно, и ценность его неотменима — это восстановление исторической справедливости. Репрессированный кинематограф быстро восстановился в правах, тем более что жизнь под игом безумия сформировала несколько героических режиссерских характеров и вчистую погубленных судеб было не столь много. Тоталитаризм старческий, маразматический — это отрава замедленного действия, и тогда, в 80-е годы, в празднике освобождения она еще не сказывалась. Поиск исторической правды о национальном пути и национальном характере занимал всю магистраль всех видов критики. Поэтому столь значительным шагом «Искусства кино» было опубликование статьи «Кино без кино» М.Ямпольского, очертившего собственно область профессионального анализа и вовремя напомнившего, что кино нельзя сводить к сюжету и характерам. Это было кстати. Критика, формируя «модуль» правильного, прогрессивного, общественно полезного кино, запуталась в короткий срок. Инструменты дали сбой, например, в случае с фильмом Р.Балаяна «Храни меня, мой талисман». Литературоцентрический подход располагался на плотных страницах общих рассуждений и не мог объяснить того несомненного обстоятельства, что фильм слаб. Полезное категорически не совпадало с художественным.

Главной линией журнала была поддержка киноявлений, у которых проблематика гармонично соединялась бы с поэтикой, а идейное — с художественным. Идейное понималось как комплекс либеральных идей перестройки, опрокинутый вспять, на всю национальную историю. С одной стороны, это было неминуемо — иначе не было бы идеологической победы. С другой стороны, некоторые линии развития кинематографа ущемлялись в правах, уходили, так сказать, в резервацию.

Например, явная нелюбовь журнала к жанровому кинематографу, или, точнее, пренебрежение им как чем-то второсортным и заведомо непрогрессивным, сводило острый вопрос к серии маленьких фельетонов, бичующих несчастную Мадам Вонг и тому подобное. С этим высокомерием очень скоро при-

шлось расстаться — в следующее десятилетие. Тут журнал начал расходиться с реальностью кинематографа, считая слово «мелодрама» ругательным.

Вторая линия ущемления проходила по идеологическому фронту классики. Я имею в виду прежде всего знаменитую статью А.Марченко о картине Н.Бурляева «Лермонтов».

Критика Марченко, обстоятельная, эффектная и убедительная, наверное, была во многом справедлива. Не могу судить с уверенностью, поскольку мне так и не удалось — нигде за пятнадцать лет — увидеть фильм «Лермонтов». Он исчез с лица кинематографа как сон, как утренний туман. Марченко рассматривала картину с точки зрения исторической правды, но ее там не было. Все было «не так», и Лермонтов был «не таким». Нисколько не веруя в режиссерские способности Николая Бурляева, не могу не констатировать непригодность такого критического инструментария. Можно подумать, хоть кто-то из исторических лиц, изображенных в кинематографе за сто лет, был «таким». Да никто.

Но тогда, в 80-е, шла война горькой правды супротив сладкой лжи. Ложью, то есть идеализацией, показалась картина Бурляева. Спустя много лет мы получим «Сибирского цирюльника», выросшего из тех же корней, что и «Лермонтов». Стало быть, идеализация истории есть внутренняя потребность кинематографа, а не одна лишь пропагандистская уловка. Мне лично эта потребность не близка, и тем не менее она стоит «разборов и размышлений». Историческая правда не может быть критерием в оценке художественности, тем паче художественности авторской, беллетристической. Но — на войне как на войне.

Вся публицистика 80-х брала любые, даже слабые произведения, если они обладали нужным пафосом, и отбрасывала все, этого пафоса не имеющее. «Борис Годунов» С.Бондарчука не отличался художественной мощью. Тем не менее это был достаточно добротный исторический костюмный фильм. Ст.Рассадин «побил» его с помощью Пушкина, но с помощью Пушкина можно ведь убить что угодно. «Русский бунт» А.Прошкина ничем «Бориса Годунова» не лучше, однако его мало кто корил Александром Сергеевичем. Но дело было не в достоинствах и недостатках фильма Бондарчука, а в том, что утверждалось общественное в противовес государственному и эта картина тут была ни к чему. «К чему» были «Комиссар», «Покаяние», «Плюмбум», «Проверка на дорогах», «Маленькая Вера», «Легко ли быть молодым?». Надо отдать должное критике 80-х — она умела подать картину как событие. Все это было ведь совершенно бескорыстно, по идейным убеждениям. Еще нет ни рекламы, ни пиара. Есть идейная борьба.

Авторитет журнала, развернутого во второй половине 80-х годов к общественности, был заслуженно высок и общественностью чтился. Лишь публикация в «Искусстве кино» делала критика критиком «в законе». Журнал читался широкими кругами интеллигенции. Вспоминаю, как — буквально самотеком — я попала первый раз на его страницы. Встретив в Болшево на семинаре молодых критиков Е.Стишову, я отважилась предложить ее вниманию текст о Никите Михалкове и его романе с современной действительностью. Я в ту пору была (и остаюсь) больше литератором, выговаривающимся за счет своих героев, чем сугубым кинокритиком, и подходила журналу вполне. Текст опубликовали. Сейчас хоть пятьсот текстов опубликуй, такой славы не снищешь. Мне даже пришло письмо из Америки, из города Монтерей, от женщины по имени Агнесса. Некоторое время мы состояли в переписке...

Моя маленькая история с журналом весьма характерна. «Искусство кино» в те годы было предприятием живым, открытым, ищущим. Авторы приглашались, их выслушивали, возились с ними. Журнал под водительством К.Щербакова мог читать каждый. Недавно перечитала номер 6 за 1988 год — молодежный номер, со статьями А.Тимофеевского, Л.Карахана, М.Ямпольского, В.Шмырова, с большой хорошей анкетой по поводу «русской идеи» и пьесой Е.Харитонова «Дзынь». Читается с живым интересом и сейчас, а в ту пору это было событие. Мне рассказывал ныне известный критик балета П.Гершензон, как группа молодой интеллигенции изучала этот номер в Свердловске, в какой-то проектной конторе, как им хотелось уехать куда-то к нам, собранным в этом номере, в мир высоких споров, размышлений, напряженных интеллектуальных атмосфер...

Тогда ведь ничего не было известно насчет будущего. Ободренные гласно-

стью, люди спешили сделать процесс необратимым, дабы окно не захлопнулось опять, как то уже было в 60-е. Потому на щит поднималось все пригодное к борьбе.

Так был поднят фильм Т.Абуладзе «Покаяние», в котором увидели антитоталитарный манифест. По правде сказать, умная и величественная статья Инны Соловьевой «Королевская мысль» интереснее всех натужных аллегорий картины. Вообще весь публицистический узел вокруг «Покаяния», это магическое коллективное вчитывание смысла, пригодится историкам... Так был поднят Алексей Герман, но здесь другой случай. Герман, режиссер выдающийся, был, есть и будет интереснее любых критических статей о нем. Однако не могу не отметить, что роль идеального либерального режиссера, судии и пророка, доставшаяся ему, не очень-то облегчила ему творческую жизнь. Скорее, усложнила. Отныне и навсегда Герман не сможет взять вот просто так да и снять что-нибудь для души, несерьезно, под настроение, наудачу. Он может и не помнить десять тысяч написанных о нем статей, но они существуют и лежат на его пути ответственным грузом. Он уже обречен «полной гибели всерьез».

Отмечу, что шестидесятники, ведавшие журналом, повели себя молодцами и нисколько не замыкались в круге старых идей и привязанностей. В полемике Ст.Рассадина и А.Тимофеевского о конце либеральной шестидесятнической утопии (социализм с человеческим лицом) журнал никакой позиции от себя не занимал. Скорее всего, не особенно веря в конец этой утопии, дескать, пусть милые бранятся-тешатся. Вообще, видна была явная склонность журнала к хорошему говорению, к уму, к доказательствам, к культуре — залог будущего выживания.

Тут еще вдобавок ведь обнаружился мир — и какой мир. Вслед за неутомимым описателем гондольеров Венеции Г.Капраловым в мир поехали другие люди. И принесли оттуда другие вести. «Стало видимо далеко во все стороны света» (из Гоголя).

Снова повторю о «горячей минувшей жизни, о страстной вере в свою истину», ибо это, пожалуй, главное — страсть, вера, поиск «своей истины», мечта о другой жизни, о другом кинематографе, романтические, шалые, вольные времена, и журнал делался тогда «дрожащими руками», в нетерпении, в страсти, в борьбе.

«...И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими. Собственным умилением упьюсь».

Помню — все время было хорошее настроение. Несколько лет. Даже удивительно.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

90-е. Сады скорпиона

ИСКУССТВО КИНО

Москва. Белый дом. Ночь с 21 на 22 августа 1991 года

Юрий Феклистов

В 90-е годы не было издания, которое бы я не любил сильней, чем «Искусство кино». То есть было, было, конечно. «Новая газета», например, с ее надрывной, истерической честностью (такие благородные манеры, как верно заметил А.Мелихов, всегда отличают шулеров). Или газета «Завтра» (экс-«День»), которую я почти полюбил — так трогательны и упорны в своих заблуждениях ее авторы, так неизменен их круг. Привыкнув к тридцати годам ценить прежде всего последовательность и верность себе, я стал находить в коммунистической прессе своего рода образчик этих добродетелей, столь редких в нашем меняю-

щемся мире. Но «Искусство кино» вызывало у меня неприязнь особенно сильную, ибо сквозь эту неприязнь проклевывалась зависть.

После этой интригующей заставки разберем ситуацию. Что греха таить, отечественные кинематографисты в силу редкого сочетания ума и пробивной силы (без этих качеств не снимешь фильм, не получишь роль, не поедешь на фестиваль) обычно бежали впереди паровоза — обнаруживали и фиксировали всякого рода тенденции в русской общественной жизни еще до того, как эти тенденции успевали обозначиться. В силу этого интеллектуальная жизнь последнего двадцатилетия кипела главным образом в кинематографе или близких к нему сферах — это стало особенно заметно, когда кино как таковое исчезло. На период практически полного затухания отечественного кинопроизводства пришелся феноменальный подъем критической мысли, которой нечего было анализировать (вследствие чего она и обратилась на что попало — на культурологию, социологию, философию и даже экономику). В этом видится мне главная особенность кинопроцесса 90-х: есть блестящие кинематографисты, которым из-за отсутствия денег нечего делать, и вся их энергия, ум, талант устремились в полиграфическую, а впоследствии компьютерную сферу: в область теории, полемики, всевозможных дискуссий и проектов. Фильмы были, что говорить, — хотя событиями становились немногие; но именно несоответствие между качеством картин и уровнем их разбора поразит будущего читателя «Искусства кино», если двадцать лет спустя кто-то еще будет читать.

Ни литераторы (заигравшиеся в свои игры), ни филологи (с их явно недостаточной, слишком узкой начитанностью), ни журналисты (с их поверхностностью и, главное, молодостью — это ведь профессия для семнадцатилетних, быстро бегающих) не продвинулись в 90-е годы так далеко в осмыслении происходящего, как кинокритики. Это стало очевидно еще в 1989 году, когда «ИК», напечатав кабаковского «Невозвращенца», выпустило сразу несколько номеров экспериментального характера, с множеством точных социологических исследований, из которых наиболее прозорливым, на мой взгляд, оказалось скептическое эссе Андрея Шемякина «Превращения русской идеи». Что говорить, из всех искусств (простите за это невыносимое сочетание слов) кино ближе всех к общественной жизни, к живой ткани бытия: оно фиксирует ее самым непосредственным образом, плотнее всего работает с реальностью и, что еще немаловажно, у кинематографистов не в пример меньше амбиций, чем у литераторов. Они не так ненавидят друг друга, ибо кино — дело коллективное, как любое производство. В общем, кинематографисты обречены больше всех понимать и внимательнее всех следить за происходящим вокруг. В 10-е годы Гумилев называл самыми умными людьми поэтов, в 90-е он бы передумал и стал писать о кино.

Правда, причины моей ненависти к «стильному» (убивать за такие слова) журналу в черной обложке крылись вовсе не в этом. Как раз тот факт, что «ИК» перестало быть собственно синефильским изданием и сделалось философским и социологическим обозрением нашей эпохи, я горячо приветствую, ибо не выношу башен из слоновой кости. Помню, как издевался Кушнер над эстетами, не желавшими знать политических новостей: «Тютчев на смертном одре ими интересовался, Ахматова читала газеты, а они, видите ли, выше этого!!!» Но, Боже, каким языком это все было изложено! Какой неискоренимый снобизм отличал большую часть публикаций в «Искусстве кино»! Думаю иногда, что весь эффект от появления в конце 80-х кинокритика Дениса Горелова заключался именно в том, что он стал писать о кино языком начитанного, острого на язык старшеклассника. На кого были рассчитаны серьезные, аналитические публикации «ИК», особенно в начале 90-х, я не догадываюсь и теперь.

Помню, как читал какую-то рецензию молодого критика: дойдя до слова «транскодирование», я захлопнул журнал с понятным негодованием. Что это такое, в самом деле: читаю профессора Сорбонны Андрея Синявского — понятно все, читаю двадцатилетнего автора — ничего не понятно! Я сам знаю множество всяких слов, некоторые умею даже ввернуть в разговоре с определенного рода публикой, которая без этих паролей никого не пускает за свой стол, но за слова «дискурс», «ментальный», «психоделический», «культовый» и «Деррида» я, честное слово, отлучал бы от профессии. Самое ужасное, что этот философский новояз, более или менее органичный в специальном журнале типа «ИК»,

пошел в народ — теперь этой лексикой пользуются пятнадцатилетние мальчики и девочки, не вылезающие из Киноцентра и пописывающие анонсики в разного рода глянцевые журналы. Классическим их представителем — правда, увы, уже не пятнадцатилетним — стал Александр Монахов в «Комсомолке»: сразу видно, что в 90-е человек усиленно читал «Искусство кино». Особенно трогательно дремучее невежество всех этих мальчиков и девочек в любых других сферах культуры, кроме «культового кино»: кто написал «Войну и мир» — они помнят не очень хорошо, но вот фильмографию Линча перечислят вам, даже будучи внезапно разбужены.

Противноватой чертой тогдашнего «ИК» казался мне также вполне постмодернистский подход к массовой культуре как к потенциальному объекту серьезного и вдумчивого анализа. Это с легкой руки «ИК» издания типа «НГ-Экслибриса» или «Книжного обозрения» стали публиковать подробнейшие, тяжеловеснейшие статьи о какой-нибудь книжке фэнтези или о дамском детективе. Простите меня тысячу раз, но такой подход не столько возвышает макулатуру до классики, сколько профанирует само понятие критики. Когда же в 1994 году возник феномен Тарантино, благополучно лопнувший три года спустя и обернувшийся самым большим разочарованием 90-х (я, впрочем, и не очаровывался), мода на всякого рода pulp превратилась в эпидемию, в проклятие отечественной культуры. Не только Борис Акунин, не питающий как раз никаких иллюзий относительно художественной ценности своих текстов, но и Александра Маринина становятся при таком подходе «культовыми персонажами», а дальше осуществляется мечта Вячеслава Курицына и окончательно стираются грани между литературой и графоманией, дураком и умницей, бездарью и любимцем Аполлона...

Я никогда не мог понять, какая сила заставляет «Искусство кино» всерьез анализировать фильмы из малобюджетного пакета Киностудии Горького. По замечательному определению Андрея Эшпая, все эти неслыханные понты сводились к производству американского кино класса «С», но с потугами на иронически переосмысленный класс «В». Между тем строились целые теории, в последних картинах Пежемского и Качанова усматривался культурологический феномен, идолами кинематографического бомонда становились Рената Литвинова и Иван Охлобыстин... К сожалению, 90-е были не только временем феноменального раскрепощения, не только годами расцвета нескольких выдающихся талантов, но и эпохой кажимостей, видимостей, «пузырей земли». Мне возразят, что и в Серебряном веке было множество жизнетворцев, не оставивших в искусстве серьезного следа, но повлиявших на эпоху и своим эпатажем, и своими перформансами, и просто своей «гибелью всерьез». Но, во-первых, никакой «гибелью всерьез» в 90-х, слава Богу, не пахло. Гибли люди действительно одаренные, как Луцик и Саморядов, — для прочих же увлечение темами смерти, распада и всяческих экстремальностей кончалось, в лучшем случае, головной болью. Оно и слава Богу, но гордиться нечем, и повода для разговора нет.

Вообще сходство 90-х с Серебряным веком впервые предельно наглядно продемонстрировал опять-таки кинокритик, постоянный автор «ИК», перешедший в другой ряд, — Олег Ковалов, чья карьера стала единственным российским аналогом карьерам великих французов «новой волны»: все они начинали с кинокритики, а из наших, как в анекдоте, «пробился только один». Сняв в начале 90-х «Остров мертвых», Ковалов препарировал Серебряный век с научной точностью, показав, какое это все-таки было пошлое время: время дешевых кинодрам, назойливой и тупой рекламы, великих открытий и страстей, тиражированных и профанированных масскультом... В этой нашей уменьшенной копии Серебряного века «Искусство кино» играло роль тогдашнего журнала типа, допустим, «Аполлона», «Скорпиона» или «Весов». Да, скорее, все-таки «Весов» с их серьезным рецензионным отделом, отличным оформлением, теоретическими статьями — и с той же, местами, неотменимой пошлостью. Что поделать, отпечаток эпохи.

Но и при всем этом «Искусство кино», не в силах анализировать отечественное кино за его отсутствием, будучи вынуждено всерьез разбирать картины типа «Мама, не горюй», самым пристальным образом отслеживало происходящее на Западе. Я и поныне помню французский и немецкий номера — кстати,

именно европейская критика, обильно там перепечатанная, изумила меня простотой и отчетливостью дискурса, то есть — тьфу! — изложения. Правда, в смысле иронии им было до нас, как до звезды...

В общем, «Искусство кино» переболело всеми болезнями времени, но выгодно отличалось от него тем, что сохранило планку. И если на черном глянцевом небосклоне «ИК» в 90-е сверкали Сиривля, Аронсон, Стишова, Манцов, Маслова, Абдуллаева, Зархи, Шемякин, Матизен, Марголит, Ртищева, Веселая, Подорога, Карахан (и, естественно, Дондурей, last but not least) — на небосклоне российского искусства, и тем более политики, столько же ярких личностей наберется вряд ли. То есть они есть, конечно, но светятся таким гнилушечным светом, что, право, лучше зияние... В этом смысле мы вновь копируем Серебряный век, в котором блестящих поэтов, критиков и кинематографистов было хоть отбавляй, а политиков от силы трое — Ленин, Распутин и Пуришкевич. Остальных история благополучно прожевала — мерцающий след остался, но до перечисленных персонажей им далеко. Как и до Блока.

Наконец, пара слов о том, с кем «Искусству кино» приходилось конкурировать: питерский «Сеанс», скорее всего, действительно был главным синефильским журналом 90-х. И на издания типа «Весов» он походит даже больше — огромный, глянцевый, роскошно иллюстрированный. Но в том и отличие «ИК», что здесь интересовались общественной жизнью едва ли не больше, чем собственно кинематографом. С добрых перестроечных времен осталась тут одна значимая традиция: искусство было только поводом — пусть и чрезвычайно весомым — для постановки социальных и экзистенциальных проблем. В случае с питерскими все наоборот: для них жизнь — только тема искусства и существует в их сознании лишь в той степени, в какой этим искусством запечатлена. По сравнению с «ИК» журнал Л.Аркус — исключительно эстетский. Достаточно сравнить «сеансовские» и «искусственные» публикации Михаила Трофименкова — может быть, наиболее яркого выразителя всех тенденций десятилетия; показательно и сравнение московских и петербургских публикаций покойного Сергея Добротворского, столь же органичного восьмидесятника.

А вообще главным событием в истории «Искусства кино» 90-х для меня стал тот факт, что меня начали там печатать. После чего неприязнь моя к изданию испарилась, а в материалах замелькали слова «дискурс», «медиакратия» и «имманентный». Впрочем, в эпоху сегодняшнего упрощения всего и вся я перестал сердиться на этот трогательный рудиментарный снобизм. Он даже стал меня умилять. С грустной улыбкой вспоминаю я первое свое знакомство с одним прекрасным русским кинокритиком, постоянным автором «ИК». В литературном собрании, где выпивал и он, мы с подругой заспорили — существует будущее или нет? Только в очень пьяном и очень русском застолье возможна такая полемика с девушкой в четвертом часу утра. Разбудили кинокритика (он спал в салате).

— Как по-твоему, — спросил я в упор, — будущее есть или нет?

— В онтологическом смысле или в гносеологическом? — пробормотал он.

Так держать!

В «Хронике» использованы фотографии из фотоальбома «Вожди и люди»

цитатнИК

30-е годы

Каждый сценарист, режиссер, актер, оператор, художник, каждый работник кинопроизводства и кинопроката обязан читать СОВЕТСКОЕ КИНО.

Надпись на обложке. 1933, № 1—2

Редакция «Советского кино» требует от кинематографистов настоящего героизма правдивости. Более просто этот героизм называется так: самокритика... Наши дни ввели в эту тенденцию своеобразный корректив: обороняться нужно не от тщеславия, нет — от неудержимого стремления обвинить себя в недостойности эпохе нужно защищаться честному художнику.

И.Трауберг. Самокритическая анкета. 1933, № 1—2

Заграница — предельное испытание, которое биография может ставить советскому человеку. Испытание свободного выбора. Заграница — предельное испытание для «мастера культуры» сознательно проверить, «с кем он и против кого». Заграница — предельное испытание для творческого работника, способен ли он вообще творить вне революции и продолжать существовать вне ее.

С.Эйзенштейн. Через революцию к искусству — через искусство к революции. 1933, № 1—2

Тема любви — вечная тема искусства всех гениальных и бездарных художников — интеллектуальным кино снимается как слишком частная для художника больших социальных масштабов и широкого общественного резонанса. Не потому, что в СССР люди разучились любить, нет, ведь только здесь они выучились любить по-настоящему, не уродуя своей социальной и биологической природы.

Бессюжетность кинофильмы составила один из признаков интеллектуального стиля... В советских фильмах интеллектуального стиля люди в кадрах расставлены по своим законам. Их не перевязывают бечевкой, как цыплят, от них не требуют обязательного участия в интриге. Что они должны делать беспрекословно, так это работать на высшую логику фильмы, на логику идеи.

Н.Иезуитов. О стилях советского кино. 1933, № 5

Да здравствует город Аэроград, который нам, большевикам, надлежит построить на берегу великого океана... Между Беринговым морем, где гуляют льды и эскадры наших китов... На восток от сверхреки Амур... Через Амурскую границу несут чужие люди динамит — шестеро русских, двое нерусских... Внимание. Сейчас мы их убьем... На берегу японского моря имени Карла Маркса...

А.Довженко. Аэроград. Литературный сценарий. 1934, № 5

Советские фильмы уже давно представляют собою для капиталистического мира опасную угрозу. Ярким примером является Италия. Там советских фильм не демонстрируют, но производят собственные фильмы по принципам советского киноискусства, наполняя их фашистским содержанием.

Ху Лань-Чи. Страх перед советскими фильмами. 1934, № 10

Американские «мурзилочные» фильмы («Мурзилка», «Микки-Маус», «Кот Феликс». — *Прим. ред.*) — не более, как художественный примитив. Графическая культура этих фильм — культура дешевых бульварных юмористических журналов. Все даже наиболее талантливые мастера американских графических фильм, в том числе и знаменитый Уолт Дисней — художники невысокого уровня.

М.Цехановский. От «Мурзилки» к большому искусству. 1934, №10

С 1933 по 1935 год журнал назывался «Советское кино». С 1936 года по настоящее время — «Искусство кино».

Была диктатура пошляков, торгашей и мещан в русском дореволюционном кино. Даже «учащаяся молодежь» — студенты и курсистки, они считались квалифицированными зрителями, — обстреливали цветами и записочками Полонского и Мозжухина, Коралли и Холодную. Да, это было именно то, что и теперь на Западе и в Америке называют славой — тысячные гонорары, рекламные заметки в печати, портреты.

Л.Никулин. Взгляд назад. 1934, № 11—12

Несмотря на то что уровень современной кинокритики значительно ниже общего состояния кинематографии, она выгодно отличается от бульварно-беспринципной западноевропейской критики.

Г.Л.Рошаль. Сплотить кинокритиков. 1935, № 3

Некую свою «философию» удалось провести в своих короткометражках даже мультипликатору Диснею. Философия эта в конечном счете (в картине о крылатом мышонке) сводится к формуле «рожденный ползать — летать не может», а в фильме «Три маленьких поросенка» — к прославлению буржуазного преуспеяния.

Г. и С.Васильевы. Профессиональное мастерство. 1935, № 4

Такие произведения, как «Нетерпимость», «Нападение на Виргинскую почту», «Ураган в Техасе» и целый ряд ковбойских фильмов, учили нас двойственной природе кинематографа и его реалистическим возможностям. Учитывая такие несомненно американские методы работы, как крупный план и монтаж, а также методы актерской игры, мы вначале углубляли эти приемы, а потом, отрицая их на основе пройденного опыта, строили наши картины.

Г.Козинцев. Фальсификация действительности. 1935, № 4

Я вспоминаю случай в Сибири, где я был одно время в ссылке... На мой упрек, что сибиряки жалеют скотину больше, чем людей, один из них ответил при общем одобрении остальных: «Что ж нам жалеть их, людей-то? Людей мы завсегда сделать можем. А вот кобылу... попробуй-ка сделать кобылу». (*Общее оживление в зале.*) Вот вам штрих, может быть, малозначительный, но очень характерный. Мне кажется, что равнодушное отношение некоторых наших руководителей к людям, к кадрам и неумение ценить людей является пережитком того странного отношения к людям, о котором я только что рассказал.

Речь тов. Сталина в Кремлевском дворце на выпуске академиков Красной Армии 4 мая 1935 года. 1935, № 5

Круг обязанностей продусера, намеченный Б.З.Шумяцким... определяется с достаточной ясностью. Умение организовать работу, художественная грамотность, чутье, такт — вот качества советского продусера.

К.Юков. Актуальные вопросы советской кинематографии. 1935, № 12

Семь дней народ Советской страны и вместе с ним передовое человечество всего мира с чувством отвращения выслушивали показания омерзительных врагов, изменников социалистической родины. Чувство благородного гнева, ненависти, острого презрения вызывало каждое слово признания преступной деятельности этих гнусных бандитов, шайки головорезов, последователей Иуды-Троцкого. Вся страна, весь культурный и прогрессивный мир ждали верного, справедливого приговора. Именем Союза Советских Социалистических Республик такой приговор вынесен. Народ Советской страны, а вместе с ним народы всего мира облегченно вздохнули. Раздавлено смердящее гнездо ядовитых змеиных выродков фашизма, убийств, вредительств, интервенции... Тема большевистской бдительности должна звучать в каждом образце каждого произведения кинематографического искусства... Советские кинематографисты, как и все честные люди Советской страны, с еще большей энергией будут воплощать свои чувства ненависти и презрения к врагам народа... Такие фильмы, как «Доклад товарища Сталина», «Депутат Балтики», «Последняя ночь», являются современными, актуальными фильмами, демонстрирующими неиссякаемые творческие силы советской кинематографии.

К.Юков. Именем народа. 1937, № 2

Но является ли кинохлам монополией нашей страны? Что сталось с немецкой или шведской кинематографией? И если Советский Союз продолжает посылать нам такие первоклассные вещи, как «Чапаев» и «Мы из Кронштадта», то этого никак нельзя сказать про американцев. Что дало нам за последнее время американское производство, где талант и ум его лучших работников заменен «талантами» господ из газетного треста Херста? Мервин Ле Рой... преподносит нам мелодраму, которая может соперничать разве лишь с «Мексиканским солнцем» на подмостках театра Шателэ... Полное ничтожество Джон Форд сбежал от современных сюжетов в далекое прошлое... Любич вместе с Борзеджем преподнесли нам насквозь фальшивое, подслащенное сахарином «Желание». Что касается фон Штернберга, то его фильм «Большой парад» настолько запачкан взбитыми сливками, что ему могла бы позавидовать любая комическая короткометражка Мак Сеннетта.

Жорж Садуль. По поводу нескольких французских фильмов. 1937, № 2

Верным оставался и на сегодня остается тот факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что результат сопоставления качественно всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности.

Проф. С.Эйзенштейн. Монтаж 1938. 1938, № 1

Очень сильно звучит сцена проезда агронома Сусаева через рощу. Когда на фоне леса появляется колхозное стадо, становится ясным замечательное умение режиссера отразить разнопородность крупного рогатого скота, высокую его удойность и наличие естественной кормовой базы. Но фильм, однако, не лишен недостатков. Например, в сцене ссоры Сусаева с женой слишком небрежно показывается жестяной бидон, которым супруга бьет агронома. Это подчеркивает, что вопросами изготовления жестяной тары на местах у нас занимаются все еще недостаточно серьезно.

Б.Ласкин. Обыкновенная история. Фельетон. 1938, № 1

Люди, превращающие «натурализм» в защитный термин, попросту пытаются оправдать дилетантское стремление щегольнуть наброском, эскизом, «талантливым намеком». Они оперируют понятием «чувства меры» не как философским понятием правильного отражения действительности соотношений, но как неким требованием «умеренности», запрещающим ходить слишком далеко... Натуралист отличается от реалиста тем же, чем отличается зевака от наблюдателя.

Вс.Пудовкин. Реализм, натурализм и система Станиславского. 1938, № 2

Лева остановил Милочку.

— Скоро тревога?

— Сама ожидаю. Ужасно люблю, когда все в противогазах.

В.Поташев. Личное дело. Литературный сценарий. 1938, № 4

Натуральные фруктово-ягодные воды Ленинградского пивоваренного з-да «Красная Бавария».

Требуйте во всех буфетах кинотеатров, ресторанах, кафе, американках и пивных.

Реклама. 1938, № 6

40-е годы

Фильм «Закон жизни» — клевета на нашу студенческую молодежь. Клеветнический характер фильма особенно ярко проявляется в сценах вечеринки студентов-выпускников медицинского института. Авторы фильма изобразили вечеринку, как пьяную оргию: студенты и студентки напиваются до галлюцинаций.

Повысим качество советских кинофильмов. 1940, № 7—8

Человек изменился. Из плохого стал хорошим. И это сделал труд. А помогла человеку — партия.

Р.Юренев. Фильм о стахановском движении. 1940, № 12

Разница между действительностью и сказкой стала настолько мала, что сказке уже нечего было превращать. У Кулешова действительность скромна, точна... Кремль у Кулешова сказочно нужный и правильный... Девочка видит сон. Во сне решается вопрос, правильно ли она поступила. Решается он в Кремле двумя товарищами и третьим товарищем — Сталиным... Тут сюжет основан на совести. Моральное решение введено в самую ткань произведения. Кремль взят как место сосредоточения дружбы и решения вопросов о правильности поведения.

В.Шкловский. Новый фильм Л.В.Кулешова «Сибиряки». 1941, № 1

В «Великом зареве» Чиаурели показывает на экране образы Ленина и Сталина. Никто такими их не показывал. В них нет той документальной тщательности, что есть в других картинах и сценариях. В них гораздо больше от вольной кисти, чем в других фильмах. Но в них есть та особая жизнерадостность, оптимизм, заставляющие понять самое главное в образах этих двух великих людей — неразрывную спайку с народом, веселым и мудрым, чья гениальность была неисчерпаемой сокровищницей мудрости и опыта обоих гениев нашей революции.

С.Эйзенштейн. Своеобразие мастера. 1941, № 5

1924 год. Советская страна хоронит великого Ленина. Над его гробом товарищ Сталин дает историческую клятву от имени партии и народа. И в эти дни рождается маленькая москвичка Зоя Космодемьянская. Ребенок растет в скромной, трудовой семье, окруженный лаской родителей. В годы первых пятилеток отец и мать Зои работают, как и вся молодая Советская страна, много и упорно. Девочке часто приходится оставаться одной.

В.Смирнов. «Зоя». 1946, № 2—3

Те же летчики, во главе с выздоровевшим героем, на вечеринке у летчиц, в хате близ фронтового аэродрома, исполняют каскадный танец с пением и притопыванием по всем правилам гала-представления, только фраков и цилиндров на них нет, а вместо бутоньерок — боевые ордена. Летчицы не уступают гостям.

Р.Юренев. О тихоходах в нашем искусстве. 1946, № 4

Режиссер С.Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» допустил грубые политические, исторические и художественные ошибки. Фильм построен на сплетении внутридворцовых интриг, показе болезненной психологии Ивана Грозного — главного героя фильма, превращенного режиссером из прогрессивного государственного деятеля в безвольного маньяка и изувера, окруженного шайкой дегенератов и кликушествующих фанатиков.

За высокую идейность советского киноискусства. 1947, № 1

Иван Грозный был понят народом. Про Ивана Грозного с симпатией писал Пушкин. Иван Грозный был сожжен в России либералами. Он боролся за старые русские земли на берегу Балтийского моря, за те земли, на которых жили когда-то славяне... Грозный был прав, когда видел эти земли отчизной. Прав он был и у Эйзенштейна в первой серии ленты.

В.Шкловский. Искусство жизненной правды. 1947, № 7

Ныне разоблачена антипатриотическая группа единомышленников буржуазного эстетства и космополитизма, орудовавшая в кинематографии. Лидером ее, вдохновителем и основным поставщиком антисоветских гнусных идеек был Л.Трауберг. С ним были М.Блейман, Н.Оттен, В.Сутырин, Н.Коварский и другие. Оплеванье произведений передовых мастеров советской кинематографии с космополитских, буржуазно-эстетских позиций, противопоставление своих субъективных «воззрений» воззрениям партии и народа, раздутое самомнение. Низкопоклонство перед гнильем, поставляемым империалистической псевдокультурой — вот главные черты, характеризующие деятельность Л.Трауберга и близких к нему «теоретиков».

За советское патриотическое искусство — против космополитов!
1948, № 1

Антинародное, буржуазное эстетство траубергов и блейманов ярко проявляется в упорной полемике с политикой нашей партии.

В.Щербина. О группе эстетствующих космополитов в кино. 1948, № 1

В работе над фильмом «Молодая гвардия» С.Герасимов достиг большого успеха благодаря самой непосредственной помощи, оказанной ему партийной критикой.

Олег Леонидов. Под знаменем большевистской партийности. 1948, № 1

Журнал «Америка», предназначенный для советского читателя, вот уже который год, как это ни кажется странным хозяевам издания, не может найти адресата среди многомиллионного населения нашей страны...

«Акционеры», «дивиденды», «котироваться на рынке»... Американский кинорежиссер должен усвоить жаргон хозяев и уметь обращаться не только со съемочной камерой, но и с арифмометром.

Г.Кремлев. «Америка» о кино. 1948, № 4

Великий жизнелюбец, он (А.Жданов. — *Прим. ред.*) ценил жизнеутверждающее начало в нашем искусстве, естественно отражающее жизнь свободного советского человека. Именно поэтому в своем выступлении в журналах «Звезда» и «Ленинград» он с такой силой обрушился на остатки декаданса в нашей литературе, а позже, на совещании об опере Мурадели «Великая дружба» — на формалистические выверты в музыке.

Сергей Герасимов. Друг советского народа. 1948, № 5

Доктор Айболит стремится в страну Лимпопо, чтобы вылечить больных зверят. Он самоотверженно преодолевает все препятствия. Образ формируется движением к единой цели... Иван в «Коньке-Горбунке» схематичен, несмотря на удачные мультипликационные детали. У него нет ни единой цели, ни последовательного характера.

В.Балашов. На путях к большому искусству. 1948, № 5

Правда, картина «Чапаев» — это не только картина о Чапаеве. Это картина о Ленине и Сталине, хотя Ленин и Сталин и не появляются в ней.

Г.Рошаль. Историко-биографический фильм. 1948, № 5

50-е годы

Немалую роль в осуществлении своих целей американские реакционеры отводят кино, которое не случайно считается в США промышленной отраслью, фабрикующей общественное мнение.

В.Смирнов. Лицо Голливуда. 1952, № 3

В противоположность рекламе капиталистической... наша советская реклама призвана широко пропагандировать произведения передового киноискусства. Отличительное качество советской рекламы — ее правдивость.

Б.Зеленский, М.Иоффе. О кинорекламе. 1954, № 2

Советская кинематография стоит на пороге важнейших событий, которые решительным образом изменят в самые ближайшие годы ее лицо. Постановка ста — ста пятидесяти картин в год не может оказаться только количественным нарастанием производства, она не может не привести к решающим качественным сдвигам...

Наибольшей бедой последних лет я считаю... что мы потеряли высокую революционную тему, страстность в вопросах переделки сознания человека...

Любопытная деталь: прежде чем положить голову бывшему мужу на грудь, героиня видит его руки, «такие знакомые, мускулистые, загорелые»... Напомним, что именно эти руки избивали ее плеткой. Тем не менее мускулистые руки приводят героиню в такое умиление, что она смиряется перед бывшим мужем. Проповедь смирения вместо проповеди страстного бунта женщины, требующей равноправия, — это ли советская идеология?

М.Ромм. Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии. 1954, № 9

После просмотра картины «Огни большого города» я взглянул на своего соседа по ложе. Он застегивал пальто, повернувшись лицом к стене. Он, очевидно, не хотел, чтобы я заметил слезы на его глазах. Ему нечего было стыдиться — мои глаза тоже были влажны, а я смотрел картину в четвертый раз.

В.Пудовкин. Слово о Чаплине. 1954, № 9

— Вы даже не представляете...

— Представлять не представляю...

— Но догадываетесь?

— Но догадываюсь.

— ...И тогда поверьте, Кондратий Николаевич...

— Ну, что и говорить!..

Туман, напущенный такими намеками, не рассеивается до конца фильма («Опасные тропы». — *Прим. ред.*): в киноповествовании ни Кондратий Николаевич, ни его собеседник не становятся пассажирами дальнего следования. Сообщив положенное, они сходят с экрана на ближайшем монтажном полустанке, и мы расстаемся с ними навсегда. А дальше появляется диверсант Воробьев, и сразу возникает первая логическая неувязка.

Г.Кремлев. Вне главного направления. 1955, № 7

Нас долго пичкали в искусстве плакатными образами людей, парадной действительностью. Сегодня в поле зрения попадает человек в будничной и рабочей одежде.

Ф.Миронер, М.Хуциев. Облик героя. 1957, № 1

Кинематограф культа личности стал парадным крыльцом для входа в нашу советскую действительность, а многие реальные жизненные процессы оказывались вне поля нашего зрения.

М.Папава. Современность и кинодраматургия. 1957, № 3

В фильме («Летят журавли». — *Прим. ред.*) совершенно по-новому раскрыт смысл понятия собственного кинематографического пейзажа. Оператор Сергей Урусевский далек от документально бесстрастной информации о том, где происходит та или иная сцена. В незабываемом по силе воздействия эпизоде гибели Бориса на фронте в заболоченном лесу зритель не воспринимает движение камеры по верхушкам деревьев как формальный прием. Почти физически переживает он последние всплески сознания смертельно раненного, у которого видения реального мира беспорядочно, с калейдоскопической быстротой сменяются наиболее яркими впечатлениями прожитой жизни.

В.Ломакин. Поэтическое в пейзаже. 1958, № 10

Произведения стереотипные, вялые, сюжет которых только чисто внешне связан с современностью, такие как «К Черному морю», «Неповторимая весна», «Девушка без адреса», «Девушка с гитарой», ничего не скажут потомкам нашим, никем не замеченные, они быстро и бесславно канут в Лету.

Л.Погожева. Требования жизни. 1958, № 12

Некая сумятица быта, которая воцарилась во многих фильмах, из подражания внешне воспринятому неореализму.

Н.Зоркая. О ясности цели. 1959, № 4

В речи, произнесенной на студии кинокомпании «Твентис Сенгури-Фокс» в Голливуде, Н.С.Хрущев рассказал о том уважении и заботе со стороны государства, каким пользуется художественная интеллигенция в Советском Союзе.

Весна человечества. 1959, № 11

А.Каплер останавливается на трудностях, которые переживают кинодраматурги капиталистических стран. Сколько замечательных идей трудно реализовать из-за сопротивления продюсеров, из-за отсутствия материальных средств...

Марсель Мартен. Я хочу напомнить о некоторых опасностях, подстерегающих критиков. Во-первых, снисходительность. Ею отличается либо рекламная кри-

тика, либо приятельская. Бывает и своеобразная самоизоляция, когда критики пишут для узкого круга интеллигентов. Существует и другая опасность — когда картина рассматривается вне зависимости от ее художественной ценности.

Кино в современном обществе. 1959, № 11

Весной этого года наша редакция вместе с группой кинематографистов выезжала в один из колхозов Рязанской области. Интересно разговаривали колхозники и колхозницы с журналистами и кинематографистами. Один разговор особенно запомнился. Доярки, участницы бригады коммунистического труда, говорили о своем житье-бытье. «Благодаря чему так заметно изменилась обстановка в колхозе? Почему так быстро пошли в гору колхозные дела?» — спросили кинематографисты доярок. Одна из них ответила: «А разве вы не замечаете — молодежь вступила в жизнь! Другое настроение!»

По всей стране дает о себе знать теперь этот дух новизны, молодости. Кинематографисты — да еще молодые — непременно должны уловить и передать его в самой природе своих фильмов.

Долой плохие фильмы. 1959, № 12

60-е годы

Теория «типажа», губительная для актерского таланта, еще не изжита у нас полностью... Режиссер должен не себя и свое искусство демонстрировать с экрана, а мысль, образ, характер, черты времени... Хорошо ли, что титры с фамилиями актеров идут в титрах последними?.. такая деталь подтверждает, что актер наш все еще не признан полноправным художником...

И.Пырьев. Актеру — честь и место. 1960, № 7

Чухрай убежден, что зритель заметит, как чуть вздрогнул Алеша Скворцов, услышав намек о взятке. Действительно, эффект, рассчитанный на нашу способность замечать едва заметное, сработал полностью — мы словно приблизились в эту секунду к Алеше, физически и духовно.

Я.Варшавский. Потребность молодой души. 1960, № 10

«Только морально здоровые люди могут передать в искусстве красоту человека, — пишет обозреватель газеты «Монд». — Как приятно встретить на экране людей здоровых, нормальных!.. «Баллада о солдате» воспевает все лучшее в человеке».

Мировая печать о фильме «Баллада о солдате». 1961, № 2

В кульминационном моменте фильма («Шумный день». — *Прим. ред.*) Олег в отчаянном и вдохновенном порыве рубит отцовской саблей Леночкину мебель, олицетворяющую для него ненавистный ему мещанский «тихий уют».

Ян Березницкий. Уроки «Шумного дня». 1961, № 3

Художник в настоящее время может быть или коммерсантом, или политиком — третьего пути нет.

Р.Юренев. Любимая народом. 1961, № 6

Бывают ли действительно великие киноактеры? Актер, который слишком много думает, почти всегда влеком честолюбивым стремлением стать великим. Эта помеха может привести почти к полному исчезновению правды образа.

Мне не надо думать о том, что у меня есть ноги. Они у меня есть. Если актер пытается понять — он думает. Если он думает, то для него уже слишком тяжело быть послушным, а послушание является лучшим отправным пунктом для достижения правды.

Время от времени встречается актер, обладающий достаточным интеллектом, для того чтобы преодолеть присущую ему ограниченность и самому найти правильный путь.

Микеланджело Антониони. Размышления об актере в кино. 1962, № 3

Сущность режиссерского творчества в отступлениях от сценария.

И.Вайсфельд. Драматургия характеров и характер драматургии. 1962, № 4.

Эпоха, в которую мы живем, прекрасна, хотя неустроенна, нелегка и жестока. Она романтична.

Ю.Нагибин. Человек действующий. 1965, № 2

Понятие пользы в конечном счете совпадает с эстетической оценкой. Мы все это теоретически знаем, но, увы, только теоретически...

И дело не в неумении оценить сценарий или фильм. Дело в отсутствии позиции и у тех, кто санкционирует постановку сценария, и у тех, кто выпускает фильм на экран. Впрочем, я неточно выразился — позиция есть, но практически она не играет никакой роли. А это мстит за себя.

М.Блейман. Происхождение плохого фильма. 1965, № 5

Хозяйкой экрана все полновластнее становится Ее Величество Мысль.

Л.Гуревич. Высокопарный экран. 1966, № 10

Почти с естественностью природы, творящей новые формы жизни в эпоху биологических катаклизмов, кинематограф продуцировал новое, новое и новое. Это был словно бы первый день творенья, словно даже канун его.

Если двадцатый век дал даже и обывателю ощущение земли как планеты, общего шара, то в фильме Гриффита («Нетерпимость». — *Прим. ред.*) двадцатый век впервые дал то же ощущение глобальности времени, его всеобщности в каждую данную минуту.

Человек у Гриффита ценен и неприкосновенен не потому, что он один и единственный, но потому, что он «сочеловек», капля крови человечества.

И.Соловьева, В.Шитова. В первый день творенья. 1966, № 11

Сила кинематографа состоит в том, что время берется в неразрывной связи с мистерией действительности... Время, запечатленное в своих фактических формах и явлениях... Время в форме факта! Идеальным кинематографом мне представляется хроника... Соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа.

А.Тарковский. Запечатленное время. 1967, № 4

70-е годы

Структура художественного восприятия изоморфна структуре произведения искусства.

М.Каган. Искусство и зритель. 1970, № 10

Кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве.

В.Шукшин. От прозы к фильму. 1971, № 8

В своей совокупности картины, представленные кинематографистами западных стран, утверждали, что человек в современной «массовой» цивилизации чувствует себя некоммуникабельным, лишенным свободы и приговоренным к одиночеству и что окружающий этого человека мир все более превращается в тюрьму.

Г.Капралов. Утверждение истины, разоблачение мифов. 1972, № 2

Сейчас, когда появилась синхронная аппаратура, позволяющая оператору снимать в самых разных местах, появилась возможность воссоздать на экране объективную реальность... войти во внутренний мир человека, раскрыть зримо и неподдельно духовную жизнь нашего современника.

М.Голдовская. Искусство наблюдать жизнь. 1972, № 3

Пора... от сетований на большое количество серых фильмов перейти к действенной борьбе с ними. Серость противопоказана искусству, которое может развиваться только в обстановке высокой творческой принципиальности и требо-

вательности, в обстановке, исключающей «конъюнктурные» производственные компромиссы.

В.Кичин. Нельзя превращать героику в игру. 1972, № 10

Но, перебирая в памяти пеструю мозаику каннских киноэкранов, видишь отчетливо новую трассу... активизации прогрессивного, демократического, антиимпериалистического кинематографа, усиливающуюся тенденцию все более тесного слияния проблематики искусства с основными проблемами политической жизни общества.

Г.Капралов. Экран, политика и заводной апельсин. 1972, № 10

В капиталистическом обществе ревизионизм в эстетике не преодолен... Не кто иной, как М.Хайдеггер, философское мировоззрение которого в ряде отношений родственно бердяевскому, провозгласил принципиальную невозможность теоретического осмысления природы искусства.

А.Зись. Эпигоны буржуазной эстетики. 1972, № 10

Неужели интеллектуально-чувственное восприятие мира совершенно одинаково как у человека, проводящего многие часы в труде у доменных печей... так и у шахтера, добывающего черный уголь в подземной глубине?

Г.Бровман. Человек дела и его нравственный облик. 1972, № 11

Как было бы интересно, если бы узбекский режиссер обратился к материалу героического освоения Африки.

Али Хамраев. Интернациональное братство. 1972, № 12

Особенно подробно разбиралась и критиковалась новая работа А.Тарковского «Зеркало». Отдавая должное таланту режиссера, участники обсуждения замечали, что в фильме есть ряд впечатляющих своей эмоциональной силой эпизодов. Вместе с тем они справедливо критиковали режиссера за недостаточное внимание к зрителю, проявившееся в чрезмерной усложненности кинематографического языка, а главное — за крайний субъективизм во всех взглядах героя фильма, чьи мысли, чувства, переживания не связаны по-настоящему с временем, с обществом, с историей. Они индивидуалистичны и в конечном счете бедны.

Ф.Ермаш. Итоги и задачи. 1975, № 9

Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований... Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более...

Андрей Тарковский. Перед новыми задачами. 1977, № 7

Искусство (кино) показывает, что внутренний мир коллективной личности и более сложен, более многогранен и тонок, больше открыт не только радостям, но и тревогам, не только счастью, но и боли душевной... нежели личность индивидуалиста, эгоцентриста.

В.Дмитриев. Гуманизм социалистической революции и кинематограф. 1977, № 11

«Живописный кинематограф» вытеснил с экрана «эстетику документализма», которой поклонялись в шестидесятые годы. «Живописная школа» утверждалась, как форма протеста против неосмысленности натуралистических сюжетов.

В.Михалкович. Стиль кинематографа и стиль фильма. 1978, № 1

Природа кино — сходство с окружающим миром, жизнеподобие, слепок, зеркало, реальный мир в формах самой реальности. Правда — не узнавание, а потрясение, открытие, новый уровень знаний о человеке. Наш кинематограф не утрачивает, а набирает высоту, умнеет на глазах.

А.Герман. Правда — не сходство, а открытие. 1979, № 2

Добиваться достоверности экранного действия — хорошее стремление, но у некоторых из наших художников оно породило весьма искаженное представление об узнаваемости предметного мира, о «жизни без грима». Слов нет, сегодня не воспринимается с экрана картонная условность декораций. Но почему истинная «правда» видится в фотографировании обшарпанных углов и любовании замшелыми заборами, а жизненная достоверность героев — в изломанных характерах и судьбах людей, их внутренней опустошенности — это понять трудно.

Б.Павленок. Вглядываясь в жизнь. 1980, № 1

Если единственной единицей измерения для автономных искусств можно было считать произведение, то для наступившей эры технических искусств — во всяком случае, на сегодня — единицей измерения может, скорее, считаться имя, personality, нежели отдельное произведение.

М.Туровская. В эпоху технической воспроизводимости. 1980, № 4

Поток — вполне определенная структура многослойного, нефиксированного, вихревого движения. Именно таким формам движения и ближе природа кино.

А.Васильев. Разомкнутое пространство действительности. 1981, № 4

Достигнутыми за годы десятой пятилетки показателями мы по праву можем гордиться. Обслужено только на платных киносеансах свыше 20 миллионов человек. Государственная киносеть страны, организации кинопроката уже к годовщине Великого Октября досрочно рапортовали о выполнении заданий пятилетнего плана и плана 1980 года. Удельный вес зрителей, смотревших новые советские фильмы, возрос с 47,3 процента в 1975 году почти до 70 процентов в 1980 году.

Ф.Белов. Десятая пятилетка: 20 миллионов зрителей. 1981, № 5

Куросава описывает состояние двойничества как состояние социального расщепления личности, ее ущербности, ее связанности с «другим» — Отцом, Владыкой, Демиургом. Двойничество — это прежде всего состояние несамостоятельности, отчуждения; оно есть атрибут безграничной, бесчеловечной власти. Идентификация с «другим», доведенная до растворения в чужой личности, превращение в «другого» приводит к разрушению безликой социальной иерархии. Иначе говоря, чтобы осуществить до конца свою функцию — стать «другим», двойник должен разрушить ситуацию двойничества, которая и есть его жизненный статус; он должен выломиться из рамок социума и в конечном счете уничтожить себя. В этом состоит трагическая коллизия «Тени воина».

М.Ямпольский. Театр теней Акиры Куросавы. 1983, № 8

Практика показывает, что истерн не остановить ни моральным осуждением, ни самой резкой критикой. Его можно только вытеснить — новаторством, открытиями.

Е.Левин. Богатство истории и нищета истерна. 1986, № 1

Миф обретает ужасающую весомость, осознается и проживается, и это, по мысли Фасбиндера, единственный способ настоящего избавления. В претворении кича в «классику» и «классики» в кич — характернейший постмодернистский излом, который Райнер Вернер Фасбиндер выразил с гениальной, бесстрашной и головокружительной откровенностью. Восторг и упоение, испытываемые современным западным интеллектуалом перед эстетикой фашизма, могли быть сто раз закавычены и пронизаны какой угодно иронией и все ж оставались восторгом и упоением.

А.Тимофеевский. Тоска по Веронике Фосс. 1988, № 6

Перестройка в СССР, имея свои серьезнейшие внутренние задачи, не есть обособленное явление. Она входит в состав повсеместно крепнущей энергии разума, питает эту энергию и питается от нее. Она — мощнейший плацдарм всемирного восстания разума.

А.Гельман. У нас в запасе нет вечности. 1989, № 1

Но у всех у нас на шее следы от рабских колодок. И идеализировать наше прошлое, представлять самих себя красивее, чем были, не стоит. Лучше вытащить эти колодки на свет божий, чтоб все их видели. Ведь многие из нас эти колодки надевали сами или помогали застегнуть их на шее у соседа.

А.Герман. Не будь мы такими... 1989, № 6

Кино мыслит дискретно, пунктирно или точечно. Кино обязательно мыслит кадром, обязательно картинкой. А видео точкой не мыслит, оно мыслит единой, непрерывной линией. Процесс создания и само произведение слиты воедино.

Б.Юхананов. Имаго — Мутант. 1989, № 6

90-е годы

Значение «Круга второго» для нашего искусства в том, что это первый советский фильм о смерти не как о развязке некой сценарной истории, не как об эпизоде драматургической сценарной конструкции, а о смерти в ее метафизическом измерении.

М.Ямпольский. Смерть в кино. 1991, № 9

Выражаясь торжественным слогом, в мировом киноискусстве восьмидесятых годов происходила радикальная смена героя. Теперь место человека занимает Нечто. Нечто хочется назвать «мутантом».

М.Трофименков. Мутанты. 1991, № 9

Условием акратического дискурса была для нас внесистемность, неприсоединение, рассеяние в языке, отсутствие явного социолекта и замена его идеолектом — личным языком.

М.Туровская. Язык мой — враг мой, или Заметки на полях Ролана Барта. 1992, № 4

Собственно говоря, последние годы Годар только и делает, что прощается с кинематографом, варьируя на разные голоса мотив его гибели: то это сожаление о рассыпающихся в прах немых фильмах, то сожаление о пленке как самом ненадежном в мире материале, то плач о неснятых фильмах, то об умерших режиссерах, то о наступлении телевидения. Наконец, уже шестьдесят лет Годар не может пережить, что в кино пришел звук.

М.Трофименков. Ис-то-(ты)-(те)-рия кино (2 раза). 1994, № 2

Это народный герой (Леня Голубков. — *Прим. ред.*), герой нашего времени. Я считаю, что он прежде всего нужен нашей стране, России, а потом уже «МММ». У каждого поколения были свои кумиры, свои герои, с которых можно было брать пример, подражать. Я думаю, что с Лени тоже можно брать пример. Его можно сравнить с Павкой Корчагиным. Он тоже как бы революционер нашего времени... То есть революционер без пистолета.

В.Пермяков: «Его можно сравнить с Павкой Корчагиным». 1995, № 1

На днях мне позвонила социологическая служба «Дубль-Д» с вопросом о тех же «новых русских». И попросила назвать три основных их качества. Я ответил с ходу и, быть может, не совсем точно: спокойствие, относительная цивилизованность, цинизм. Эти три качества действительно знаменуют смену культурной парадигмы. Ибо на такой основе никогда не возникнет великий русский роман XIX века, к примеру. Но именно они, эти три свойства, способны в будущем породить культуру среднего класса, наличие которой отличает Запад от Востока. Иными словами, «новые русские» не несут великих культурных ценностей. Напротив, они призваны завершить процесс их разрушения.

А.Тимофеевский. «Новые русские» разрушают то, что еще не разрушено. 1995, № 1

Считалка «Зайки моей» особенно точно отражает умонастроение «после идеологии», поскольку в ней пародируется некий древний код нумерации бытия.

Вспомним дни творения и пропорционально им пронумерованные сотворенные реалии. Модель подсчитывания и систематического именования, игравшая в традиционных культурах ритуальную роль, симулируется в «Зайке моей» эффектом парных уподоблений «я» и «ты» (эффект изобилия создается тем, что кроме этих парных уподоблений в тексте куплетов ничего нет). При этом нанизываемые в тексте пары принципиально случайны, выхвачены из несопоставимых сфер (зайка — тазик — ручка — крестик — паровоз...).

Т.Чередниченко. «Зайка моя» как «наше все». 1997, № 4

Ведущие на MTV изо всех сил стараются быть ироничными, однако их шутки оказываются невыносимо плоскими. Тем не менее, как раз «глупость вместо иронии» составляет главную мощь MTV — то, что делает его, в отличие от вымученного, погребенного под повседневностью «современного искусства», культурным феноменом (который всегда должен быть «недокультурным»).

Ю.Лейдерман. Вести с глубинных полей. 1999, № 7

Ю.Арабов. Человек в XX веке вроде бы стал свободнее. У него появилась свобода слова и частичная свобода передвижения. Однако тут же явилась новая беда — возможность тотального манипулирования сознанием, зомбирования его при помощи средств массовой коммуникации. В этом плане всемирная компьютерная сеть явится золотым прииском для психологов грядущего столетия. Выяснится, например, что главная особенность этой сети — наркотизация сознания пользователей, наркотическая зависимость от Интернета, информацию которого невозможно переработать и осмыслить ни в одиночку, ни коллективом. Термин «файловое сознание» станет общеупотребительным.

А.Битов. Короткий XX век научил очень многому. И я думаю, его позитивное значение состоит в том, чтобы усвоить всю эту отрицательную науку — социалистической революции, ГУЛАГа, фашизма, концлагерей, фабрик смерти, геноцида... Чтобы этот опыт был не отринут, а приобретен. История не знает ошибок в том смысле, в каком ничто в истории ошибкой не является. Все является уроком.

М.Рыклин. История дает только такие уроки, которые нельзя извлечь.

Ю.Лейдерман. К числу скомпрометировавших себя идей — весь тип глобально объясняющего, причинно-следственного, фрейдо-марксистского дискурса, предполагающего, что раскрытие причины автоматически подразумевает овладение ситуацией. Сейчас мы понимаем, что у всего на свете действительно есть какие-то причины, но и одновременно сколь мало знание этих причин дает нам... Затруднительно говорить о видах искусства, поскольку само искусство, как мы его сейчас понимаем, возможно, уже является отработанным социальным феноменом. Тем не менее потребность людей в творчестве и обращенности к «тому, чего нет» вместо тупой актуальности «того, что и так уже есть», наверное, неуничтожима. Поэтому, я думаю, само понятие «искусство» будет конфигурировано как-то совсем по-другому. Возможно, эти новые конфигурации уже находятся где-то с краю в поле нашего зрения, однако мы пока еще не опознаем их как искусство.

В.Подорога. Я полагаю, нет идей, которые бы себя полностью скомпрометировали. Идеи — это не результаты и даже не события, они живут вечно. Фашизм, ленинизм, капитализм или коммунизм и все другие «измы» не имеют ничего общего с идеями, которые будто бы определили все исторические ошибки, трагические следствия, весь катастрофизм истории XX века. Да, некоторые идеи уходят в тень, активно вытесняются из коллективного сознания, но при определенных условиях снова возрождаются с не меньшей материальной мощью...

Я думаю, что в следующем веке пойдет речь о радикальной трансформации образа. Не об искусстве или его жанрах, а о том, что можно было бы назвать новым перцептивным сознанием. Реальность, во всяком случае, в странах с наиболее развитыми системами электронной передачи информации, должна и будет постепенно упраздняться. И уже в зависимости от новых перцептивных возможностей виртуального образа будут развиваться отдельные области так называемого искусства.

«Параллельная акция-2». 2000, № 1

Материалы подготовили Евгения Леонова, Зоя Кошелева, Анна Виноградова

Мы забрели на новую территорию

В дискуссии о непростых проблемах и перспективах существования толстых журналов в нынешней социокультурной ситуации приняли участие Даниил Дондурей и Наталья Иванова — руководители «Искусства кино» и «Знамени», журналов, отмечающих ныне свое семидесятилетие, Ирина Прохорова и Виктор Мизиано — главные редакторы сравнительно недавно возникших «Нового литературного обозрения» и «Художественного журнала», а также известный социолог Борис Дубин.

Даниил Дондурей *(главный редактор журнала «Искусство кино»).* Все мы, здесь собравшиеся, прекрасно отдаем себе отчет в том, что социокультурная «среда обитания» толстых журналов в последние годы кардинально изменилась. С одной стороны, мы себя уговариваем, да и все вокруг твердят, какие мы хорошие, нужные и замечательные — последняя опора немозаичной культуры. Но, с другой стороны, есть ощущение некоей западни, тупика, замкнутого смыслового пространства. Вокруг уже другая реальность, другие контексты, другой потребитель и, главное, другие перспективы. Часто ловишь себя на мысли, что нечто важное не ухватываешь, что меняться нужно много быстрее, чем ты способен и чем тебе того хотелось бы. А между тем тиражи наших журналов падают, спрос на нашу продукцию не просто сокращается, а как-то кардинально трансформируется. И дело даже не в том, что хочется разобраться, как жить дальше, в какую сторону двигаться в соответствии с меняющимся рельефом местности, а в самой фиксации и сознательном выборе приемлемого и необходимого для нас вектора движения.

В связи с этим я предлагаю на нашем «круглом столе» обсудить четыре темы.

Во-первых, окончательно ли завершилась эпоха толстых журналов в России. В своем советском качестве они формировались у нас параллельно с возникновением творческих союзов. Сегодня и прежние союзы, и соответствующие им журналы утратили тот замечательный смысловой ресурс, которым они обладали во времена оттепели, в славные и культуротворные 70-е годы и тем более в эпоху гласности 80-х. Все как-то «сдулось»...

Во-вторых, какими должны быть сегодня функции и чисто литературных журналов, в частности, таких, как «Знамя», и профессиональных, «ведческих», таких, как «Художественный журнал», «Искусство кино» или «Новое литературное обозрение»? Какие функции сохраняются, какие отмирают, какие возникают вновь?

В-третьих, каковы перспективы выживания толстых журналов в условиях рыночной ситуации, с одной стороны, и развития новых коммуникаций, новых технологий — в первую очередь Интернета, — с другой. Ведь возникает совершенно иная система передачи информации, другой тип чтения, рецепции, ориентации во внешнем мире... Сегодня все — другое.

И, наконец, проблема аудитории. Появилась прослойка людей, которые во многих отношениях являются наиболее перспективными. Я беседовал с разными по своим убеждениям экономистами, и все они в один голос твердят, что Россию спасут, выведут из системного кризиса те, кто занят сегодня в передовых отраслях новой экономики. То есть люди, связанные в основном с производством виртуального продукта: банковское дело, страхование, Интернет,

СМИ, международная торговля, менеджмент, досуговый бизнес. Это нарождающееся, но уже очень влиятельное сословие выполняет в последнее время миссию учредителей нового социального заказа. Они успешно финансируют свою собственную, небывалую в наших местах транснациональную потребительскую культуру, а мы, защищаясь от ее натиска (и, может быть, с высоты нашей благородной бедности комплексуя перед ней), продолжаем уговаривать себя, что эта культура и представляющие ее лакированные журналы — от «Космополитена» до «Плейбоя», от «Афиши» до «Птюча» — при всем своем блеске унифицированы и псевдоинтеллектуальны. Филологические изыски распространенного в них стёба кажутся нам юношеским самолюбованием. Но, может быть, мы утверждаем это как раз в отместку за то, что молодым и достаточно чуждым нам по своим приоритетам издателям подобных журналов наши собственные тексты кажутся пресными, длинными и старомодными?

Еще одна тема — сотрудничество с нашим традиционным читателем. Зачастую это профессионалы, которые не смогли найти себя в условиях рыночных отношений, те, кто потерялся и вследствие этого обиделся, стал агрессивно неуживчивым. Есть большая опасность, что современные толстые журналы станут утешительным гетто для этих в каком-то смысле уже отставников актуальной культуры. Или, может быть, наша задача в том, чтобы заниматься их переобучением, перевоспитанием, включением в современные общемировые эстетические и психологические контексты? Может быть, наша миссия — вести достаточно сложную и тяжелую работу по переструктурированию, снятию неразрешимых конфликтов внутри цехового кино-, театрального или филологического сообщества?

Ирина Прохорова *(главный редактор журнала «Новое литературное обозрение»).* Начну с того, что я с вами не согласна... Высказанные вами вещи — это набор штампов, которые я слышу уже десять лет: журналы умирают, тиражи падают, толстые журналы никому не нужны, мы отживающее явление... Но никто пока не умер, все живут. Мне кажется, мы сами себя загоняем в ловушку этими похоронными разговорами... Мы уже готовы согласиться, что наши дни сочтены, и, приняв это за аксиому, свести все обсуждение к вопросу: «Что же нам, бедным, делать?» В то время как я смотрю на ситуацию гораздо более оптимистично.

Здесь сидят представители довольно разных изданий. Скажу о себе. Журнал «Новое литературное обозрение» был создан в 1992 году как профессиональный, и по ведомству «толстых» стал проходить исключительно потому, что он толстый физически. Так вот, тираж «НЛО» не падает, он стабильно держится где-то в районе трех тысяч. И несмотря на все чудовищные перепады и кризисы, процент продажи в розницу потихоньку даже растет.

Что касается другого тезиса, будто наша аудитория умирающая, отошедшая на маргинальные рубежи и надо, «задрав штаны, бежать за комсомолом», то я хотела бы знать, есть ли на эту тему серьезные социологические исследования и каковы их реальные результаты? Судя по многочисленным разговорам в редакции о том, кто читает «НЛО», я вижу, что за восемь лет существования журнала аудитория, на которую я ориентировалась, создавая его, существенно изменилась. Я рассчитывала на людей из филологической среды, историков литературы; сегодня это сообщество расколото, происходит расползание бывшего монолита в разные стороны, и какая его часть продолжает читать наш журнал — авангард или арьергард — это еще большой вопрос. Кроме того, журнал отчетливо движется в сторону междисциплинарных исследований, и читают его уже не только и не столько историки литературы, сколько социологи, философы, искусствоведы... Мы обнаружили это опытным путем, точных социологических данных у нас нет.

Я говорю все это не в плане саморекламы; я полагаю, что прежде чем начинать рыдать, следует внимательнее взглянуть на состояние общества и понять, кто нас читает и на кого мы реально ориентируемся. У меня нет глубокой уверенности, что журналы «Знамя», «Искусство кино», «Художественный журнал» читают люди, сходящие со сцены. То, что у нас невелики тиражи, объясняется, возможно, не отсутствием интереса к нам, а, например, неправильным менеджментом, нехваткой денег на раскрутку, неумением вести хозяйство... Владимир

Ильич говорил: «Учитесь торговать», а мы еще очень плохо умеем это делать. И сразу все сваливаем на эпоху, на народ, на падение интеллектуального уровня... Да, времена меняются. Но кто сказал, что журнал не может эволюционировать вместе с временем? Почему мы считаем, что если эпоха заканчивается, нужно сразу ложиться и накрываться медным тазом? Сравните сегодняшнее «Знамя» и «Знамя» десятилетней давности! Это же абсолютно разные журналы. Функции, идеология, язык — все изменилось. А мы оглядываемся на конец 80-х годов и твердим, что умираем...

Наталья Иванова *(первый заместитель главного редактора журнала «Знамя»).* Я хочу сказать несколько слов в поддержку Ирины Прохоровой. Мне тоже кажется, что ситуация выглядит совсем не так, как принято сегодня считать: мол, толстые журналы доживают последние дни, всем нужно ползти на кладбище и стонать. Поразительно, сколько людей вокруг радостно потирают руки: «Вот, Сорос вас покинул! Теперь вы окончательно загнетесь». В каждом номере «Литературной газеты» публикуются такого рода высказывания.

На самом деле, если взглянуть на ситуацию трезво, все выглядит совершенно иначе. В одном из выпусков «Экслибриса» НГ пять шестых полосы посвящено тому, что нового напечатали толстые литературные журналы: «Новый мир», «Дружба народов», «Знамя», даже «Нева»... Чего там только нет. С восторгом или с издевкой, но тем не менее они говорят о нас, и получается, что в литературе настоящие ньюсмейкеры — мы. Я говорю в данном случае о нашем типе издания. Где печатается то, что представляет новую прозу, новую поэзию, новые имена в эссеистике, где найдешь писания мальчиков и девочек, которые начинают пробовать себя как литературные критики? Чаще всего они проходят через журналы нашего типа. И я вижу, что практически вся некоммерческая литература, то, что входит потом в премиальные шорт-листы «Букера», «Антибукера», «Триумфа», премии имени Аполлона Григорьева, было напечатано в толстых литературных журналах. Если бы нас не было, нас следовало бы выдумать, потому что именно толстые журналы поддерживают оппозицию *коммерческого* и *некоммерческого,* которую я считаю главной в сегодняшней нашей культуре. Именно она пришла на смену противостоянию патриотического и либерального направлений, питавшему энергетику культурной жизни десять лет назад.

Поэтому если давать сегодня определение толстым журналам, какие они — культурные, профессиональные, «ведческие», — то я бы предложила название *«некоммерческие»,* ибо мы представляем именно это направление в литературе и в искусстве. И я вижу, что когда мои коллеги пытаются включать коммерческие произведения в состав литературного некоммерческого журнала, получается смешно. Это совершенно не нужно. И те, кто пытается соединить коммерческое и некоммерческое в рамках того или иного произведения, тоже, как правило, терпят поражение. Что кажется сегодня уместным в журнале? Все новое по поэтике, по эстетике... Иначе говоря, мы выполняем традиционную функцию поддержки новаторства в литературе. Важнейшая функция литературного журнала — открывать, а не закрывать.

В конце 80-х приходилось главным образом закрывать. Мы закрывали целую эпоху, публикуя огромный массив текстов, не напечатанных у нас при советской власти. И потом, когда было опубликовано все, запрещенное в свое время цензурой, наступил кризис, странный период, когда старое уже кончилось, а новое еще не народилось. Сегодня возникли новые художественные стратегии.

Д.Дондурей. Вы считаете, что сегодня это основная ось?

Н.Иванова. Я считаю, что соотношение коммерческого и некоммерческого, массового и элитарного — одна из самых горячих культурных проблем, которую мы решаем. Мы, естественно, массовую культуру изучаем и отслеживаем. Для меня как для литературного критика это сейчас самое интересное. «Русский проект» или «русский стандарт» вместо «русской идеи», реклама, телевидение, массовый кинематограф, памятники, праздники, изменения в календаре — всем этим я занимаюсь, все это анализирую. Но я считаю, что все это должно быть представлено в журналах нашего типа в уже отрефлексированном виде. Это первое, что я хотела сказать.

Второе, по поводу тиражей. Тиражи не падают. Они резко упали в начале 90-х...

И.Прохорова. ...Потому что были неестественно большими. Кроме того, журналы заменяли тогда еще не народившееся книгоиздание.

Н.Иванова. Сегодня книгоиздатели взяли на себя часть наших функций, и никто уже не читает журналы вместо книг. Соответственно, тиражи наши упали. У нас осталось примерно десять тысяч подписчиков, что, я считаю, очень неплохо, и уже два года эти показатели держатся. Если «НЛО» — журнал профессиональный (рассчитанный в основном на филологов и гуманитариев), то, например, «Искусство кино», как, впрочем, и «Знамя», полупрофессиональный (адресованный более широкой аудитории). В Союзе писателей до перестройки было более десяти тысяч человек. Именно они, по идее, должны составлять основной костяк наших подписчиков. Но это не так. На моей улице живут очень много писателей, и все берут у меня журнал почитать. Среди них я обнаружила только одного подписчика, на всю огромную московскую улицу только одного. Поэтому я полагаю, что нас выписывают совсем другие люди.

Дальше, что читают? Читатель, унаследованный толстыми литературными журналами, ориентирован в основном на традиционные художественные стратегии. Врачи, инженеры, учителя предпочитают Улицкую и Щербакову, им ближе «Новый мир», нежели наш журнал, предлагающий нечто новое и необычное. Я это понимаю, но думаю, что существует достаточно широкий спектр читательских интересов и, в принципе, каждый журнал может занять свою особую нишу.

И, наконец, возраст нашего потребителя. Несколько лет назад мы провели социологическое исследование, которое показало, что двадцать процентов читателей нашего журнала моложе двадцати пяти лет. Основная масса располагается, конечно, между сорока и пятьюдесятью годами, но я не считаю, что это люди, которых следует списать со счетов. Напротив, это именно то поколение, которое во многом определяет сегодня и политическую, и экономическую, и культурную жизнь.

И.Прохорова. Еще пять лет назад, когда начались эти разговоры о кризисе толстых журналов, я, учитывая специфику развития книжного и журнального рынка, поняла, что литературные журналы постепенно придут к тому, что станут практически *литагентствами*. Собственно, сегодня они таковыми и являются, просто не рискуют так себя называть.

Журналы, сосредоточившись на литературных стратегиях, теперь стремятся давать не целиком роман, но представление о романе... И закономерно, что вокруг литературных журналов уже возникает издательская деятельность. «Иностранная литература», например, создала свое издательство.

Журналам отчасти мешает их старая структура, созданная в другую эпоху. Но я вижу, как в наиболее мобильно развивающихся «Звезде», «Знамени» и «Новом мире» постепенно хиреют те разделы, которые совершенно неактуальны. Уже сегодня они отказываются печатать всякую эссеистику, «взгляд и нечто» по поводу эпохи, эту функцию берут на себя газеты...

Н.Иванова. Когда я пришла в «Знамя», я сказала в своей «тронной речи», что длинных статей, размышлизмов и философизмов в журнале больше не будет...

И.Прохорова. Эта советская, по сути, публицистика себя изжила. А толстым литературным журналам (у профессиональных и полупрофессиональных — своя сфера) остается то, для чего по логике вещей они и созданы, — роль координаторов и аналитиков литературного процесса. Так что я никакого трагизма не вижу. По-моему, все как-то даже много лучше...

Виктор Мизиано *(главный редактор «Художественного журнала»).* Я хочу поддержать, Даниил, ваш пафос, связанный с исключительной ролью для современности новейших технологий, в первую очередь мультимедийных. Совершенно очевидно, что это наиболее бурно развивающаяся область, за которой наблюдать интереснее всего. Совершенно очевидно, что это та область, в которой разыгрываются какие-то абсолютно новые жизненные, интеллектуальные стратегии. В одном из наших номеров мы опубликовали интервью с Полем Вирильо, современным французским философом, который поставил смертельный диагноз не только современной художественной практике, но и кинематографу, и, более того, телевидению. Он говорит: «Ну а что мы в основном все

смотрим по телевидению? Мы смотрим кино. Вот и идут два покойника, подпирая друг друга».

А с другой стороны, я вспоминаю еще одного авторитетного мыслителя — Умберто Эко. Читая лекцию в Москве, он отстаивал мысль о том, что книга не умерла, что Интернет, мультимедийные технологии книгу не вытеснят. Я не помню всех аргументов, запомнил, признаться, только один. Эко сказал, что в конечном счете можно читать книгу, занимаясь любовью, а вот заниматься мультимедийными процедурами в этот момент невозможно. Что, я думаю, сразило аудиторию окончательно.

Говоря серьезно, я согласен с коллегами, что толстый журнал как явление не умер. Более того, у меня есть ощущение, что интеллектуальный, культурный, социальный опыт 90-х годов, напротив того, способствует его актуализации. Прошедшее десятилетие совпало с «концом идеологии» и компенсаторным взрывом новой утопии — технологической. Но я вижу, что в этих условиях количество журналов растет, причем лавинообразно. Я прекрасно помню, как еще десять лет назад мог отслеживать интернациональный художественный процесс по пяти попадавшим мне в руки журналам: Art of America, Art Forum, Art News и еще парочке других. Сейчас это невозможно, журналов стало безмерное количество. Одни умирают, другие появляются, многие продолжают жить и очень интересно эволюционировать, предпринимая самые невероятные проекты — совместно с телевидением, совместно с мультимедиа, они выходят в Интернет, создают свои сайты... И в чем-то Умберто Эко, наверное, прав, намекая, что в книжной, журнальной текстовой продукции есть некое тактильно-телесное измерение, являющееся компенсаторным по отношению к виртуальному, мультимедийному миру.

Более того, я могу поделиться вполне конкретными наблюдениями за моими коллегами — художниками и теоретиками искусства, чрезвычайно продвинутыми в области использования новых технологий. Нет сообщества, которое столь часто организовывало бы коллоквиумы и встречи не в Сети, а реально — визави. То есть те самые люди, которые постоянно контактируют «он лайн», в Сети, парадоксальным образом испытывают потребность встретиться, посидеть, поговорить, обсудить что-то... Это мое первое наблюдение, которое, мне кажется, дает новые шансы как раз периодическим изданиям.

Мое второе наблюдение связано с тем, что вот это постидеологическое, сетевое (в широком смысле слова) современное общество есть уже не классовое, жестко структурированное, а общество, состоящее из неких культурных сообществ. И совершенно очевидно, что эти субкультуры для организации своего диалога нуждаются в периодических изданиях. И поскольку они транснациональны, появляется стимул для создания все новых и новых транснациональных журналов.

Кроме того, современный субъект, порожденный этой новой социальной структурой, как говорил Бодрийар, фрактален — то есть может одновременно идентифицировать себя с очень разными сообществами. И комбинации накладывающихся друг на друга субъектностей и субкультур также являются стимулом к созданию все новых и новых изданий, способных обеспечить эту множественность, обеспечить коммуникацию и рефлексию в достаточно сложном мире. Здесь, мне кажется, объяснение того, что я с удовольствием услышал в рассуждениях моих коллег: их издания читают люди, не принадлежащие к профессиональному цеху, на территории которого возникли те или иные журналы. И, с другой стороны, сами журналы в ходе своей редакционной работы все больше выходят к междисциплинарности. Я тоже, создавая журнал на территории изобразительного искусства, очень быстро столкнулся с тем, что его на самом деле читают самые разные и неожиданные люди, совершенно не из моей области. И более того, художники читают в журнале в первую очередь не тексты об искусстве, а статьи, посвященные чему-то другому.

Д.Дондурей. Скажите, чем вы объясняете такое отстранение от, казалось бы, сугубо цеховых проблем и знаний? Почему литературные и искусствоведческие журналы сегодня меньше читают профессионалы? Разнообразие, расширение аудиториии — это замечательно, я согласен. Но мы ведь являемся и хранителями сугубо специального, фокусированного знания. В этом одна из наших важ-

нейших функций. Однако киношники читают что-то другое, не «Искусство кино», художники, видимо, то же самое... Или я не прав?

В.Мизиано. Эта проблема существует. Моя гипотеза состоит в следующем: современная культура, если говорить о ситуации, которую я профессионально наблюдаю, не склонна к продуцированию тенденций, процессов, групп — это совокупность неких очень ярких субъектов. Субъекты эти мультидисциплинарны. Они существуют на стыке разных профессий, разных форм деятельности. И я бы предложил другую ведущую дихотомию для определения современной ситуации в культуре: не «коммерческое — некоммерческое», а «субъектность — бессубъектность». С одной стороны, субъект с его детскими травмами, культурной идентичностью, сексуальной ориентацией, с другой, — все эти глобализированные информационные, коммерческие и прочие потоки. Мне кажется, на стыке этих явлений, собственно, и существует сегодня творческая личность, как, впрочем, и издание. Потому что, грубо говоря, если субъект оказывается слишком настойчивым в предъявлении своей уникальности, он теряет коммуникативность, перестает быть понятным и интересным для всех. Такую стратегию, кстати, многие выбирают, многие из серьезных художников в ней работают. Однако это почти самоубийственная стратегия. Иная стратегия, наоборот, предполагает диалог с коммерческой культурой, чреватый — совершенно очевидно — своими другими рисками. И как баланс этих двух начал и существует сегодня вся культурная продукция.

В этой связи я бы ввел еще один, очень важный, как мне кажется, элемент для понимания современных изданий — фигуру издателя, редактора, который призывает их к жизни. Это тот элемент персональной, личностной одержимости, который приводит в действие всю редакционную машину. Я могу сказать, что в свое время тяготился двумя вещами: с одной стороны, про мое издание все говорили: «Витин журнал», а мне-то хотелось доказать, что я породил нечто объективное; с другой стороны, я очень переживал, что в силу экономических причин вынужден наряду с изданием некоммерческого журнала заниматься массой других, экономически более эффективных проектов — организовывать какие-то выставки, например. Потом я понял, что мое присутствие в разных сферах, в разных субкультурах в конечном счете и является оправданием журнала, задним числом наполняет содержанием само издание.

И.Прохорова. По этому поводу я бы хотела заметить, что мы наивно полагаем, будто обязаны быть хранителями неких сакральных святынь профессиональных сообществ. И забываем, Виктор об этом сказал, что единых профессиональных сообществ сегодня нет. Они распались, и границы проходят совсем не там, где мы привыкли их представлять. Эта новая карта не отрефлексирована нами, мы продолжаем пользоваться какими-то старыми удобными для нас схемами, а они уже не адекватны. Когда мы говорим: почему нас не читают специалисты? — мы не отдаем себе отчет, что появились совершенно другие, новые специалисты. Что мы забрели на новую территорию, заняли какую-то новую нишу и практически, своей деятельностью, издавая разные журналы, перекраиваем карту профессиональных знаний. Мы создаем вокруг себя новые поля. И очевидно, что вокруг каждого журнала закручивается сегодня вихревой поток какого-то сообщества, не поддающегося разделению на писателей, художников, филологов, искусствоведов... Возникает совершенно другая система координат, которую мы практически признаем и на нее подсознательно ориентируемся, но для себя не артикулируем. Отсюда нам кажется, что вокруг некий хаос, в то время как перед нами просто изменившаяся реальность интеллектуальной жизни, координаты которой пора уже наносить на карту.

В.Мизиано. Могу поделиться еще одним оптимистическим наблюдением. Очень многие из молодых авторов, относящихся к тому поколению, с которым мы привыкли связывать некую деинтеллектуализацию, открытость к коммерции и рынку, на самом деле в последнее время — наверное, это синдром 1998 года — переходят в открытую оппозицию всему этому. Если прежде свою причастность к современности они связывали как раз с глянцевыми, молодежными изданиями типа «Ома», «Птюча» или с тем же журналом «Афиша», то теперь все это проехало. Возникает культурная оппозиция, принимающая даже некие парапо литические формы...

И.Прохорова. Мне кажется, что противопоставление коммерческого и некоммерческого — это из терминологии середины XIX века. У меня был такой заме-

чательно смешной опыт. Однажды я присутствовала на встрече издателей независимых журналов, и разговор, как водится, шел «за упокой»: «Что ж нам делать, чтобы нас больше всех читали? Бездуховность, падение интереса к интеллектуальным проблемам. Кругом засилье глянцевых журналов, где нет ни смысла, ни содержания...» В разгар этих ламентаций откуда-то появляется экземпляр Elle, и присутствующие один за другим начинают тянуть этот журнал друг у друга и упоенно читать. Значит, есть некие базовые способы организации читательского интереса, композиционного построения, которые равно актуальны и для коммерческих, и для некоммерческих изданий.

Больше того, я бы сказала, что наши журналы существуют для продвижения, то есть коммерциализации качественного интеллектуального продукта. И это в каком-то смысле тоже коммерция. Когда говорят «некоммерческая литература», предполагается, что Пригова, например, пока невозможно издать тиражом 50 тысяч экземпляров, как Маринину. Но наша задача — стремиться именно к этому. И демонстративно отделяя себя от прочих: «Мы-де культурные, мы некоммерческие», — мы загоняем себя в ложную и страшно неприятную ситуацию. Нам говорят: «Вы некоммерческие, вот и сидите себе в углу! У нас тут идут потоки». Мы сами согласились с тем, что труба, через которую прокачивается денежный поток, нам не принадлежит. Мы должны, как воры, просверливать в ней какую-то дырочку... Это ложное представление о сути коммерции в художественной и интеллектуальной сфере наносит вред и нам, и, извиняюсь, деньгодателям. Потому что любой интеллектуальный продукт может быть коммерциализирован постольку, поскольку он потребляется.

Н.Иванова. Я думаю, что коммерциализировать наши издания все равно пока не удастся, ибо зарабатывать деньги, предлагая интеллектуальный продукт, в нашей стране и в наших условиях сегодня попросту невозможно. Тираж ни в три тысячи, ни в десять тысяч экземпляров не может принести журналу доход.

И.Прохорова. Это неверное представление о коммерции: получить сверхприбыль и в мешке унести... Если удалось получить хоть какую-то прибыль, значит, проект себя оправдал...

Н.Иванова. Наверное. Но пока что в нашей узкой компании я могу сказать: способ выживания для толстых литературных журналов — скажем, для «Нового мира», для «Иностранки» — это, прежде всего, не издание книг, а сдача в аренду своих помещений. Каждый сдает то, что ему обломилось в советское время...

И.Прохорова. Тоже неплохо...

В.Мизиано. Должен сказать, что когда Сорос закрыл программу поддержки российских журналов и мы потеряли регулярную денежную подпитку, мы вдруг неожиданно поняли, что абсолютно самоокупаемы. Не знаю, может, это совпадение, случайность, но именно в этот момент заметно подскочил спрос на «Художественный журнал». У нас, правда, своя специфика, есть несколько галерей, которые дают нам рекламу, но все-таки это совпадение вселяет надежду.

Д.Дондурей. Браво, Сорос! Вообще говоря, он этого и хотел, — чтобы мы встали на ноги.

И.Прохорова. Он поработал бесплатным рекламным агентом. Распространял в рекламных целях ваш журнал и сделал свое дело, теперь вас знают. А почему вы думали, что если Сорос вас бросит, тираж упадет?

Н.Иванова. Библиотеки, которые подписывал Сорос, чувствовали себя на его иждивении. И тем не менее там сидят совсем не глупые люди, которые могут за теми же деньгами обратиться, скажем, к своим местным властям или к спонсорам. Их читатели уже привыкли к толстым журналам, так что определенное количество подписчиков будет, в том числе и корпоративных.

Тут есть, однако, другая проблема. В одном из романов Маканина герой — бывший писатель, а ныне телеведущий — говорит: «Телевидение нарочно стерилизует литературу». Телевидение не хочет о нас рассказывать. Я, например, много раз обращалась с просьбой, чтобы телевидение, хотя бы на канале «Культура», давало какую-то информацию о литературных журналах. Но кроме программы Шаталова «Графоман», мы не имеем ничего. Они категорически не хотят, поскольку мы их так или иначе «подсиживаем». Что же касается Интернета, тут совершенно другая ситуация. В Интернете существует открытый доступ к толстым журналам, там стоит библиотека нашего журнала за много лет, и она пользуется огромным вниманием.

И.Прохорова. Когда мы начали выпускать журнал «Неприкосновенный запас», у нас не было денег на его раскрутку и мы «повесили» два номера в Интернете. Спустя некоторое время, через семь или восемь месяцев, я выяснила, сколько было заходов на сайт. Так вот, около пятисот заходов каждый день. Я была потрясена и переспросила: «Может, вы ошибаетесь, может быть, пятьсот в месяц?» (Что уже было бы неплохо.) «Нет, в среднем, особенно, когда вывешивается новый номер, в среднем пятьсот заходов и даже скачивание». Не знаю, как они определяют скачивание, но можете представить себе: журнал, который вообще не рекламировался, интернетовские люди вовсю читают и даже скачивают... Это говорит о реальной аудитории, которую имеют такого рода издания. А у нас у самих представление, будто мы никому не нужны, будто мы умираем. И чем дольше этот идиотский стереотип будет сидеть у нас в сознании и мы его сами будем поддерживать, тем дольше у нас не будет собственных телепрограмм.

Н.Иванова. Я знаю, что во Франции программа, посвященная книгам, — одна из самых рейтинговых. На самом деле, каждый канал должен иметь в штате собственного литературного, музыкального, театрального кинообозревателя...

В.Мизиано. Не исключено, что дискриминационная политика телевидения по отношению к толстым журналам обусловлена своеобразным комплексом интеллектуального «расстриги», который, порвав с определенной средой, сводит с ней счеты. Например, мой друг студенческой поры Игорь Малашенко, защитивший диссертацию о социальной философии Данте, как только возглавил НТВ, стал говорить в интервью: «Когда я слышу слово «интеллектуал», я хватаюсь за пистолет», и прочее... Возможно, люди не отдают себе в этом отчет, но они всячески игнорируют тот факт, что в обществе есть огромный интерес к опыту культурной жизни.

Д.Дондурей. Тут много причин. Руководители телеканалов создали из интеллектуальной культуры образ врага, поскольку считают себя наемными ландскнехтами и даже действующими лицами масскульта... Всеволод Вильчек, главный социолог на НТВ, смотрит и решает: «Это нужно телевидению. Это хотят наши зрители. Рейтинги лишь подтверждают: «Всеволод Михайлович, как вы гениально угадали!» То же самое происходит на ОРТ и других каналах...

И.Прохорова. Я думаю, коллеги, тут есть и наша вина. В жизни мы делаем все как надо, а как только начинаем теоретизировать, нас заносит... Я сколько раз замечала: дома мы читаем, условно говоря, Маринину, а как какую-нибудь премию присуждать (я немножко утрирую), то выбирается такая тоска, которую уж точно читать никто не станет.

Наше упорное стремление удерживать бастионы, игнорируя происходящее вокруг, привело к тому, что мы себя в каком-то смысле замуровали. Уход из интеллектуальной среды — вещь довольно болезненная. А мы знаем, что в нынешнюю эпоху принято личные комплексы выплескивать на страницах газет и с экрана ТВ, придавая им форму некоторой объективности. И мне кажется, наша задача — выработка нового языка, поиск взаимопонимания, чтобы подобные мифологии — «мы — они», «коммерческое — некоммерческое» — прекратили циркулировать в тех пространствах, где идут живые денежные потоки.

Д.Дондурей. То есть мы должны объединиться в борьбе за деньги?

Борис Дубин *(социолог, культуролог).* Во-первых, ясно, что прежняя система распалась и многими это было воспринято как конец света. Но на самом деле распад прежних начал организации журнальной деятельности отнюдь не влечет за собой упразднение интеллектуальной деятельности как таковой. Она-то никуда деться не может. Но естественно, что все попытки реанимировать прежние формы обречены, по крайней мере в области культуры, что бы там ни происходило на политическом верху.

Вторая важная вещь, которая, произошла за это десятилетие: устаканилась ситуация с массовизацией культуры. Массовая культура сформировалась, стала фактом, мы все ее как-то приняли. По данным на 1998 год (не имею более свежих) 70 процентов книжного рынка по названиям и 80 процентов по тиражам занимает массовая культура.

Д.Дондурей. Это общемировые пропорции?

Б.Дубин. По тиражам примерно да, по количеству и разнообразию названий дело хуже.

И третье, что, мне кажется, важно и что я почувствовал даже в нашей беседе, устаканилась ситуация и в собственно интеллектуальной среде. Уже нет прежних остропанических настроений. Есть даже некоторая энергия и готовность к сопротивлению, что, по-моему, очень хорошо. Если интеллектуалы окажутся способными осознать свои интересы, а тем более если они научатся их защищать, отказавшись от претензий на всю страну, всю культуру, весь мир, — это будет важнейшая вещь. И это, как мне кажется, понемногу и даже помимо воли начало все-таки происходить.

За последние несколько лет людям в старых журналах пришлось привыкнуть к мысли, что им предстоит работать со сравнительно небольшими и довольно подготовленными аудиториями. И это очень ответственно. Три тысячи, пять тысяч — это совсем другой и очень важный контингент, если к нему относиться всерьез, без желания опять добавить два ноля, три ноля.

И.Прохорова. Мы работаем с элитой.

Б.Дубин. Насчет элиты удержусь, нет у нас элиты (ее, кстати, в единственном числе не бывает). Но, действительно, возникает момент непривычной ответственности перед этой новой аудиторией. В том числе и перед молодыми. Перед теми ребятами, которые приходят сегодня в интеллектуальную сферу. Буквально в последний год я стал замечать, что наши с Львом Гудковым студенты в Институте европейских культур начали защищать дипломы и писать курсовые, которые вдруг сложились в некоторую картинку. Я понял, что они видят процессы, которые произошли, фигуры, которые появились на сцене, новые технологии, которые стали важны, новые аудитории, которые за это же время образовались или образуются на глазах. И для них все происходящее вокруг — культурная реальность. Для них естественно заниматься фотографией при филологическом образовании. Им, искусствоведам, интересно изучать массовую рекламу и выискивать в ней элементы новой националистической риторики, вроде киселя «Иван Поддубный», или «Пересвет-инвест», или «евровагонка»... Они все эти штуки видят, вытаскивают, делают предметом анализа...

Д.Дондурей. Можно назвать их «новыми профессионалами»?

Б.Дубин. Пожалуй, что да — «новые интеллектуалы», «новые профессионалы»... Они еще немножко задержались со зрелостью, хотя взрослеют сейчас гораздо раньше, чем в моем поколении. И все-таки, поскольку многие из них сочли нужным получить второе образование, сегодня, в свои 28 — 30 лет, они только-только разворачиваются. Был некий пропуск, структурная пауза, но она, кажется, заканчивается.

Тут стоит отметить, что параллельно за последние два-три года сложилась, точнее, складывается на наших глазах и новая система государственного управления культурой. То, что Министерство культуры хочет помогать толстым журналам, не случайно; новые бюрократы, новые чиновники хотели бы контролировать процессы, происходящие в новой, формирующейся культурной среде. За этим нужно смотреть востро. И отдавать свой контингент бюрократам, конечно, не стоит.

Вообще, то, что произошло с толстыми журналами, я бы назвал процессом неопознанного, зачастую и непризнанного перерождения. Журналы перестали быть тем, чем их сделали в советское время. При том, что они называются так же, имеют прежний одинаковый для всех формат и толщину (просто как братья), они стали — часто нехотя, вопреки желанию, как вода стекает — приближаться к тому типу журнала, который реально задает новые культурные образцы. Нужно напечатать один большой кусок, по которому читатель поймет, что это за вещь, и схватит книгу, которая будет издана через месяц-другой. Хорошие газеты на Западе, например, печатают начальную главу романа, во французской газете «Либерасьон» есть полоса, которая так и называется — «Первая глава».

Все сидящие здесь еще какое-то время назад представляли совершенно разные журналы. Толстые — типа «Знамени» — журналы были явным порождением советской командно-административной системы, новые — как «ХЖ» и «НЛО» — уже сразу возникали без претензий объять необъятное, всех подмять под себя и всех сделать своими читателями... Сегодня, мне кажется, вы все сблизились, и это совершенно не случайная вещь. Начался процесс взаимодействия. Какие-то авторы начали уплывать в Интернет, а оттуда возвращаться в

«бумажную» культуру, поддерживая ее, вывешивая тексты на своих сайтах. Какие-то сбежали в газеты, в глянцевые издания, начали там работать, а теперь отчасти возвращаются к литературной и журнальной культуре, то ее подкалывая, то подхватывая, то соединяя одно с другим.

Но нет, видимо, на сегодняшний день другого типа издания в сравнении с журналом, которое было бы регулярным (регулярная работа культурной институции — это важнейшая вещь) и представляло собой площадку, где начинающий писатель мог бы перейти в категорию просто писателей. Журнал на сегодня единственный тип издания, который дает ему такую возможность. Даже при том, что есть премии, презентации, скоро, быть может, появятся стипендии на американский манер... Все равно нет другой культурной институции, которая каждый месяц или каждые два месяца занималась бы тем, что объявляла: «Вот, мы представляем этого писателя в первый раз», а потом через год: «Мы представляем писателя, которого вы узнали год назад, а сегодня смотрите, каков» и т.д. В этом смысле возвращение критики (не аннотаций и рекламы, а именно критики!) в журналы — тоже важный симптом. Однако посмотрите, как выстроены теперь разделы критики в том же «Знамени», в «Новом мире», в «Октябре». Там есть авторские, личные полки. Да, не получается пока (сейчас не обсуждаю, почему) начать на собственный страх и риск кристаллизовать вокруг себя новые группы (характерно, что новых журналов — самостоятельных и авторитетных — не возникает!). Но внутри журнала каждый выделяет себе отдельную полку, и все таким образом сосуществуют. Разные точки зрения — взаимодополняющие, конкурентные, иногда даже в поколенческом отношении конкурентные — тем не менее имеют возможность сосуществовать.

Появились новая аудитория, новые формы журнальной жизни, возможности взаимодействия с другими культурными институтами, включая, например, Интернет (с телевидением взаимодействия пока не получается, но это в основном по недосмотру и в силу каких-то заскорузлых ведомственных интересов). Так что за два-три последних года появились некоторые конструктивные элементы, которых в середине 90-х, казалось, просто не могло быть. И если, действительно, новые формы станут укореняться, расходиться кругами из Москвы и Питера по всей стране и возвращаться встречными потоками в центр... Ведь нормальное культурное взаимодействие возможно только тогда, когда не будет этого разделения: до такого-то города — цивилизация, а дальше — все, другой мир начинается. Когда исчезнут уродские названия вроде «Иностранной литературы». Когда наряду с переводами, журналы станут публиковать тексты иностранных авторов, написанные специально для них....

В «НЗ» такие вещи уже есть, у Виктора Мизиано в «ХЖ» давно появляются... Я тоже не из оптимистов, но мне кажется, что некоторые обнадеживающие подвижки все-таки есть. Последние два года в этом смысле оказались необыкновенно плодотворными...

И.Прохорова. Несмотря на кризис...

Б.Дубин. Может быть, благодаря кризису...

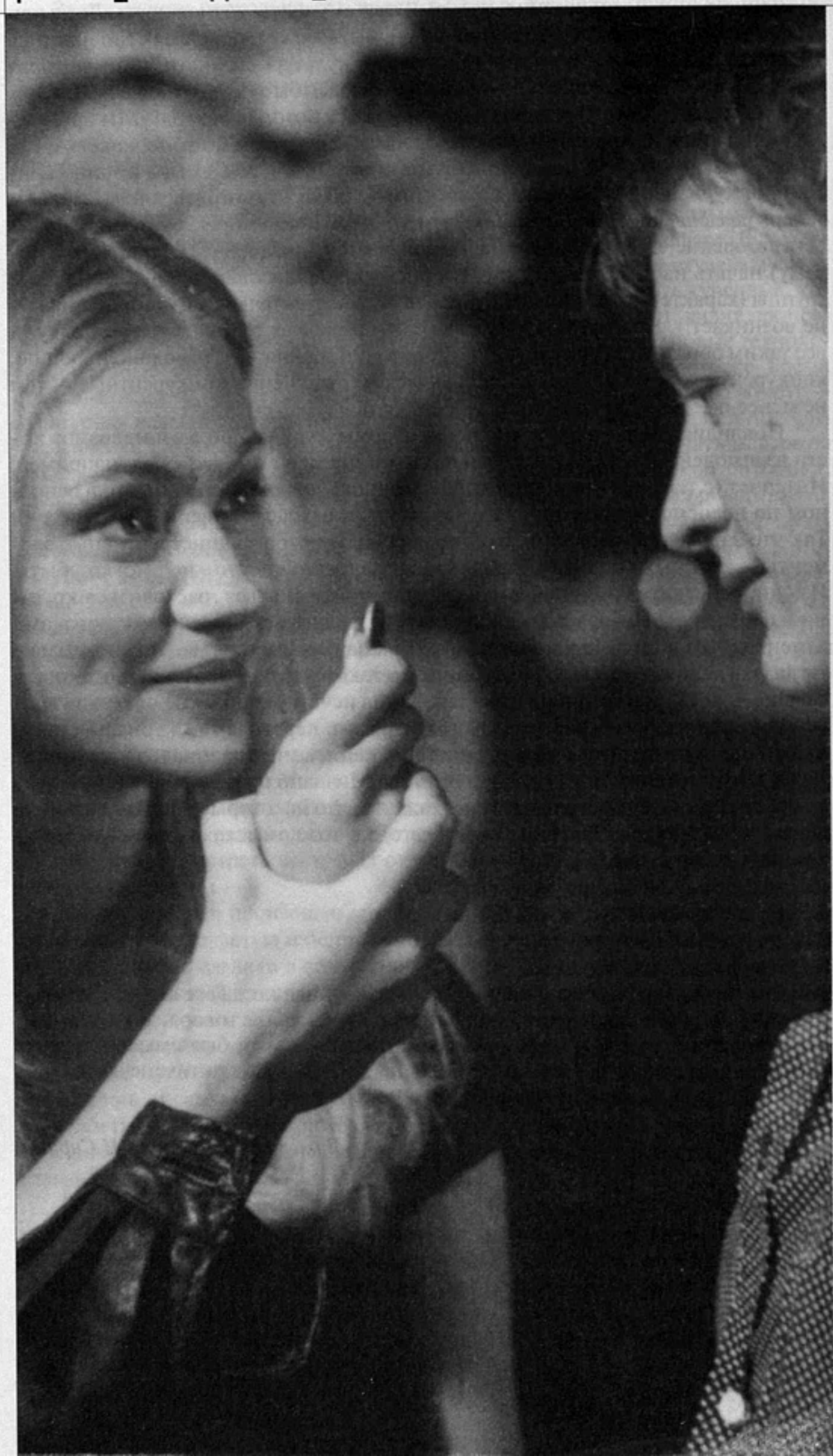
Д.Дондурей. Браво, дефолт!

И.Прохорова. Это был вызов...

Б.Дубин. Это как во времена гайдаровской реформы, когда все ахнули: «Не выживем!», но стали худо-бедно выживать. Гайдар, вообще говоря, так и замышлял: отобрать костыли и посмотреть, кто пойдет. В этом был смысл момента. И смотришь — пошли. А те, кто сначала не пошел, позже потихонечку подниматься стали. А потом кого-то подняли и на себе понесли...

Литературная запись Н.Сиривли

РЕПЕРТУАР



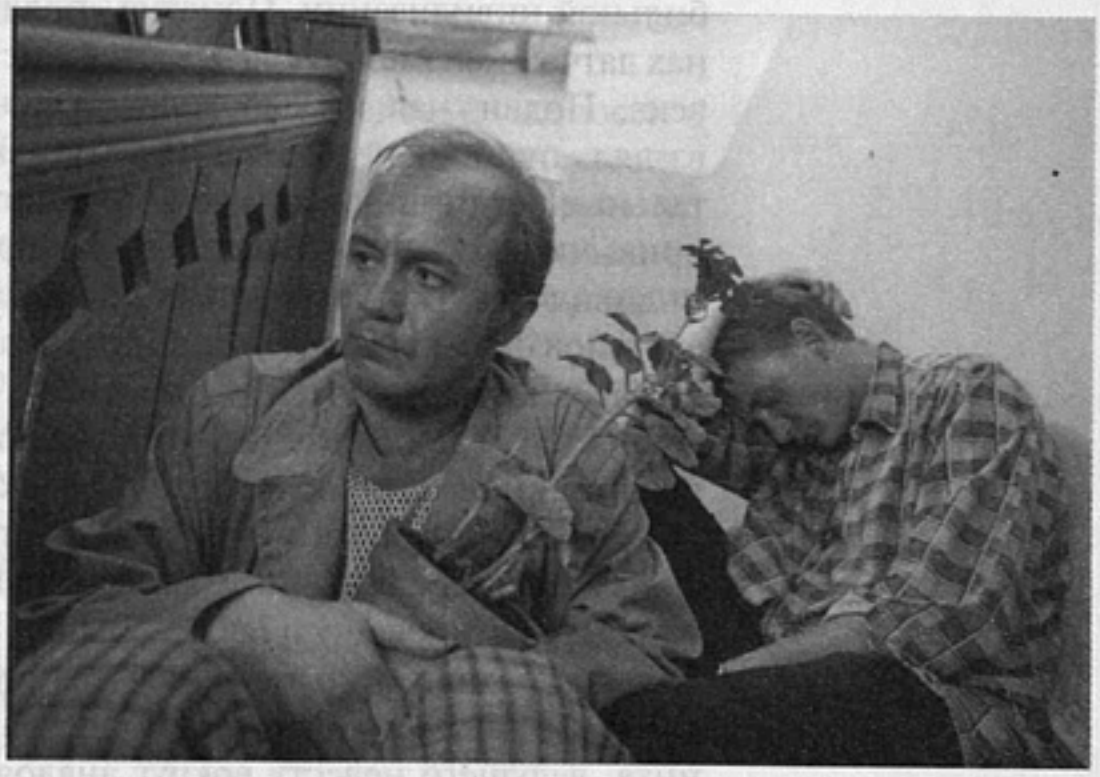
«Свадьба»,
режиссер П.Лунгин

Н.СИРИВЛЯ

Русская «Догма»

А. «Свадьба»? Фи! Астрахан для богатых. И за что таким фильмам дают призы на Каннском фестивале?

Б. Как это за что? «Свадьба» — отличное кино. Почти уникальный случай внятного перевода нынешних российских реалий на язык качественного европейского кинематографа. Радоваться надо, а не возмущаться! Во Франции по отношению к нынешней постсоветской культуре Лунгин играет ту же роль, которую в XIX веке играл Тургенев по отношению к культуре русской. Он выполняет функции полпреда, дипломатического представителя, что требует толерантности, склонности к поиску точек соприкосновения, к наведению мостов между диаметрально различными реальностями и абсолютно несхожими ментальностями. И подобное амплуа для Лунгина в высшей степени органично. Мотив упразднения перегородок — национальных, социальных, бытовых, эстетических — переходит у него из фильма в фильм. Его неизменно занимает коллизия парадоксального единства, возникающего в силу обстоятельств между абсолютно несхожими людьми. Брутальный таксист и богемный музыкант в «Такси-блюзе», фашиствующий качок и поэт-песенник еврейской национальности, оказывающийся отцом юного фашиста в «Луна-парке». В «Свадьбе» столичная фотомодель выходит замуж за нищего парня из провинциального шахтерского городка, и в дружном угаре свадебного веселья сливаются воедино бедные и богатые, старые и новые, русские и инородцы, верующие и атеисты, менты и правонарушители, интеллигенция и народ... Перед нами



«Свадьба» *(La Noce)*

Авторы сценария **А.Галин, П.Лунгин**

Режиссер **П.Лунгин**

Оператор **А.Буров**

Художник **И.Амурский**

Композитор **В.Чекасин**

Звукооператор **Ален Кюрвелье**

В ролях: **М.Башаров, М.Миронова, А.Панин, А.Семчев, В.Симонов, М.Голубкина, Н.Коляканова, В.Кашпур, В.Сальников, М.Голуб и другие**

CDP

Франция — Россия

2000

целая коллекция социальных предрассудков, раздирающих постсоветское общество и подвергающихся игровому снятию по мере развития сюжета. Все чудовищные перегородки, разделяющие людей, рушатся, и образ врага, ненавидимого «чужого» (кто бы он ни был), тает и испаряется прямо на глазах у изумленного зрителя. Для нас это непривычно. В европейском кино, озабоченном поисками согласия в условиях мультикультурной реальности, — более чем нормально. Вспомните хотя бы английский фильм «Славные люди», где дочь лорда выходит замуж за югославского беженца, а перевоспитавшиеся лондонские скинхеды читают книжки раненым детям из Косова. На этом фоне свадебная утопия Лунгина не выглядит чем-то из ряда вон выходящим. Готовность примирить всех и вся — нормальный, целенаправленный, сознательный жест человека европейской культуры, стремящегося противопоставить хоть что-то всевозрастающей российской ксенофобии. И у нас, где бешеным успехом пользуется балабановский «Брат-2», с его радостным пафосом национального шапкозакидательства, подобный европейский жест должен был бы, по идее, восприниматься вполне сочувственно. По крайней мере в кругах либеральных интеллектуалов, мнящих себя европейцами. Но это не так. От кино мы ждем не социальной терапии, а «всей правды» о нашей ужасной жизни и, не находя ее, готовы отнестись к фильму Лунгина со сдержанным скепсисом, переходящим в открытое негодование.

А. Возмущает не миротворческий пафос сам по себе, а некая фальшь, возникающая от несовпадения идеологии, квазидокументальной эстетики и материала. Лунгин пытается перенести на русскую почву модный ныне в Европе визуальный стиль датской «Догмы». «Свадьба» целиком снята дрожащей ручной камерой в реальных интерьерах, без спецэффектов, почти без закадровой музыки, с участием большого количества непрофессионалов... Но взгляните, что происходит с датской эстетикой под сенью родимых осин!

Помимо эффекта квазидокументальности (вполне достигнутого в «Свадьбе» Лунгиным и Буровым — оператором документальных фильмов Сокурова), визуальный стиль «Догмы» обслуживает (по крайней мере в картинах придумавшего его Ларса фон Триера) базовую философскую оппозицию подлинного и неподлинного, культурно детерминированного, закованного в броню привычных стереотипов и живой субъективности, выламывающейся из рамок слишком стабильной цивилизации. Понятие «подлинное» как объект изображения в картинах датчан неизменно связывается с психофизикой частного, конкретного человека. Подвижная камера ловит неконтролируемый жест, искоса брошенный взгляд, оттенки переживаний, в стремительном движении соотносит моментальные реакции персонажей на развитие ситуации и словно бы вылущивает из привычной стихии обыденного восприятия незамечаемые нами подробности индивидуальных психических процессов. Не случайно героини трех последних фильмов фон Триера — женщины, отличающиеся повышенной, открытой эмоциональностью, и это пульсирующее, трепещущее «я» на фоне социальных условностей и порождаемых ими неврозов, собственно, и составляет основной предмет кинематографической рефлексии.

Ничего подобного в фильме Лунгина нет. Сравните: в свадебном эпизоде фильма «Рассекая волны» камера, панорамируя на общих планах, неизменно утыкается в ликующую Бесс — Эмили Уотсон в подвенечном наряде; у Лунгина, мельком захватив молодых, камера столь же настойчиво уходит в сторону — к разнообразным и колоритным фигурам фона. Даже в сцене венчания лицо жениха, ведущего невесту вокруг аналоя, то и дело перерезается кромкой кадра. Круговое движение камеры фиксирует само движение, внешнее событие, а не внутренний процесс психической жизни. А музыкальные номера?! Романс «Останься» исполняет для невесты совершенно уникальная реальная старуха (Г.Деньга), обладающая поистине муратовской, гротескной фактурой, но и это диво Лунгин умудряется снабдить неким зеркальным отражением — в момент исполнения бывший невестин спонсор, приобняв певицу за плечи, стоит рядом с ней щека к щеке, и их лица обнаруживают поразительное сходство; старуха тут уже не самостоятельный персонаж, а маска — знак беззубой, мертвенной и бессильной любви.

Кажется, индивидуальное начало в фильме принципиально вынесено за скобки. Перед нами единое, нерасчлененное пространство коллективного бытия, где все одинаково давятся за зарплатой, все пьют, азартно поют и пляшут,

все умиляются неожиданно появившемуся на свадьбе младенцу, все, не раздумывая, лезут в драку... Не случайно камера наиболее подвижна и раскованна в тех сценах, где человек предстает частью толпы. В лирических эпизодах она нейтральна, сдержанна, почти неподвижна. Решающее выяснение отношений между молодыми происходит в полутьме, на общем плане. И это естественно: подробности переживаний здесь не важны, все, что происходит между героями, подчинено логике универсального сказочного сюжета, где Иванушка-дурачок, чтобы получить в жены царевну, должен пройти через «огонь, воду и медные трубы». Жених Миша (М.Башаров) последовательно проходит через осознание собственной никчемности и бессилия, через неправедное заключение в кпз, через подвиг усыновления чужого ребенка и, только выдержав испытание, показав себя наконец мужчиной, получает право заключить невесту (М.Миронова) в объятия. А до этого — ни-ни. Даже диван ломается под новобрачными в самый ненадлежащий момент. И если уж неодушевленные предметы играют такую роль в развитии фабулы, о свободе и спонтанности индивидуальных душевных движений говорить не приходится.

Герой «Свадьбы» — коллективное тело, захваченное стихией праздника. Свадьба в ритуальном сознании — событие обновления жизни, поэтому здесь все добрые и прекрасные, все любят друг друга... Но общинная жизнь подчиняется циклическим ритмам. За праздником наступают будни, и, очухавшись от хмельного угара, коллективное тело вернется к исходной беспросветности своего бытия, к все той же пещерной ксенофобии, к разрушительной стихии тотального воровства, к отупляющей нищете и мещанской скаредности, к неисцелимому чувству обиды на всех и вся... Лишая своих персонажей каких-либо проблесков индивидуального сознания, индивидуальной душевной жизни, Лунгин обрекает их на вечное блуждание по замкнутом кругу. Поэтому мажорный пафос радостного финала вызывает скорее оторопь, нежели душевный подъем.

Б. Реальность этой жизни, по-видимому, не так уж страшна. Лунгин утверждает, что сценарий, написанный им и А.Галиным, до начала съемок был гораздо более мрачным. Он подвергся коренной переделке под влиянием знакомства с обитателями города Липки (там снимался фильм), поразившими режиссера своим оптимизмом и жизнелюбием; больше того, многие эпизоды импровизировались на месте...

А. Охотно верю. Это ничуть не противоречит общему ощущению заданности и предсказуемости всех поворотов сюжета. Предсказуемость фабулы в сочетании с импровизацией — принцип комедии дель арте. Лунгин, в сущности, и выстраивает свою «Свадьбу» как комедию масок, где есть пара влюбленных, комические наперсники, отвергнутый богатый жених, сварливая жена, злодей капитан, ворчливые старики, клоунесса — тетка из Харькова... Здесь есть перипетии и узнавания, поворот от счастья к несчастью и прочая драматургическая машинерия. Нанизывая на железную проволоку фабулы ворох концертных номеров, откровенно буффонных или душещипательных сцен, Лунгин строит свой фильм по законам шоу, руководствуясь лишь жестким профессиональным принцпом: show must go on — представление должно двигаться вперед любой ценой, несмотря ни на что...

Б. И ведь движется! Да еще как! Главным его мотором являются (если воспользоваться вашей метафорой) блистательный «Арлекин» — Гаркуша (А.Панин) и толстый «капитан» — следователь Борзов (А.Семчев). Когда перемазанное известкой лицо нашкодившего Гаркуши (именно он спьяну подвел жениха под арест) появляется между балясин классицистической террасы Дома культуры, где происходит свадьба, действие сразу срывается с места, как корабль с надутыми парусами. Поединок Гаркуши с Борзовым, у которого он похищает удостоверение и пистолет, их совместное небескорыстное ухаживание за харьковской теткой, ревнивые оплеухи Гаркушиной жены, его издевательские куплеты: «А, девочка Надя, чего тебе надо?» — перед тем как подручные Борзова расквасят ему морду о фонарный столб, — все это разыграно так, что не оторваться! А финальная сцена — где Гаркуша, приставив пистолет к уху Борзова, принуждает его отпустить молодых, после чего этот вразумившийся злодей в милицейских погонах бросается в объятия народа с криком: «Я — ваш! Я остаюсь с вами!» — полна истинного напряжения, классически разрешающегося самозабвенным взрывом веселья. Игра этих двух актеров — толстого и тонкого, один из которых налит до

краев страстью захапать все что плохо лежит, а другой исполнен столь же неуемной страсти карнавального разрушения, — заряжена таким электричеством, что, кажется, искры летят с экрана.

Надо сказать, что и Лунгин работает в высшей степени профессионально. Он умело связывает параллельное развитие нескольких фабульных линий, не теряет из виду ни одного из второстепенных персонажей, крепкой рукой разводит в кадре профессиональных и непрофессиональных исполнителей, выстраивает замечательные мизансцены. Вспомните демонстративный проход невесты с сигаретой в зубах или эпизод, где Гаркуша с Борзовым обсуждают женские достоинства тетки из Харькова (Н.Коляканова), в то время как предмет их беседы маячит на заднем плане, жеманно отклячив обтянутый мини-юбкой зад и заплетя длинные ноги веревочкой... В общем, по части шоу тут все сделано исключительно грамотно, начиная от кастинга (чего стоит хотя бы дальновидное приглашение в картину двух раскрученных ныне телеперсонажей — М.Голуб, ведущей программы «Эх, Семеновна!», и А.Семчева из рекламы пива «Толстяк», что сразу повышает зрительский рейтинг картины на несколько пунктов, а ведь тут есть еще и красавица Маша Миронова, дочка народного артиста, и Марат Башаров, запомнившийся юнкер из «Сибирского цирюльника», и многие другие) и кончая внятной раскадровкой, делающей фильм понятным каждому школьнику, несмотря на сложность и непривычность визуального языка.

Да, модный «догматический» стиль здесь, как, впрочем, и в других, не собственно триеровских фильмах «Догмы», служит средством визуального обновления готовых, давно существующих драматургических схем. Ну и что же в этом плохого? В мире вообще около тридцати сюжетов, а основные законы драматургии сформулированы еще две с половиной тысячи лет назад Аристотелем. Всякий художник из набора имеющихся в наличии конструктивных принципов выбирает то, что считает необходимым. «Торжество» Томаса Винтенберга восходит к традиции скандинавской драмы с ее запутанными семейными отношениями и скелетами в шкафу. «Последняя песня Мифунэ» — к расхожей голливудской схеме перевоспитания яппи в процессе ухода за психически неполноценным родственником. Лунгин избрал в качестве драматургической основы схему народной комедии с элементами мелодрамы и россыпью музыкальных номеров. Вероятно, он осознавал, что подобная демократическая жанровая структура едва ли не единственное, что позволяет превратить реалии нашей жизни в полноценное шоу — доступное, коммерческое кино, способное доставить удовольствие зрителю. Еще В.Шкловский писал, что «произведение искусства — не окно, а картина, висящая на стене».

А. Да, а Хичкок говорил, что «фильм — это не кусок жизни, а кусок торта». Насколько корректно превращать в «кусок торта» нынешнюю российскую смуту — вопрос, конечно, дискуссионный. Европейцы полагают, что, в принципе, можно все. Роберто Бениньи умудрился превратить в шоу даже Холокост — и ничего, приз получил в Канне и даже «Оскар». Лунгин тоже получит причитающиеся ему дивиденды. И слава Богу! Однако мечта о том, чтобы невнятная, тяжелая, мучительная наша реальность обрела наконец язык и получила адекватное выражение на экране, не оставляет. Правда, с подобными пожеланиями следует, видимо, обращаться к какому-нибудь другому режиссеру.

НИНА ЦЫРКУН

Ангел-истребитель

САН-СЕБАСТЬЯН-2000

Кинофестиваль в земле басков Сан-Себастьяне — последний в году крупный международный смотр, к которому подтягиваются те, кто не успел в Берлин, Канн, Локарно и Венецию. В прошлом году открытие фестиваля в связи с террористическим актом, случившимся именно в тот день в Барселоне, было очень скромным, и его главным событием стало вручение премии ФИПРЕССИ лучшему фильму года — «Магнолии» Пола Томаса Андерсона. Психотриллер его соотечественницы Кэтрин Бигелоу «Вес воды» (с Шоном Пенном и Лиз Херли) ожидался как самый вероятный претендент на Гран-при, но ожидания обманул: кино получилось на удивление претенциозным и пустым, а главное, просто плохо склеенным. А сенсацией 48-го кинофестиваля в Сан-Себастьяне стал фильм мексиканца Артуро Рипштейна «Уничтожение мужчин». «Золотая раковина» за лучший фильм и приз жюри за лучший сценарий, а также приз жюри ФИПРЕССИ — самые главные награды — были по справедливости отданы действительно самой достойной картине. Можно не соглашаться с вручением «Серебряной раковины» за режиссуру иранцу Резе Парсе, представившему шведско-иранский фильм «Перед штормом», натужным дуплетом отыгрывающий тему вынужденного насилия; можно сокрушаться по поводу слабины, которую дало жюри во главе со Стивеном Фризом, вручившим Специальный приз откровенно невыразительной, но подкрепленной раздутым самим режиссером скандалом ленте Николаса Клотца «Пария» (Франция). Можно скрепя сердце

«Уничтожение мужчин»
(La perdicion de los hombres)
Автор сценария **Пас Алисия Гарсиадиего**
Режиссер **Артуро Рипштейн**
Операторы **Эстебан де Ллака, Гильермо Гранильо**
Композитор **Леонтио Лара**
В ролях: **Патрисия Рейес Спиндола, Рафаэль Инклан, Луис Фелипе Товар, Карлос Шавес**
Gardenia Producciones, Canal+, Wanda Vision, IMCINE
Мексика — Испания
2000

смириться с призом за лучшую операторскую работу бесстыдно конъюнктурным франко-американским «Цветам Харрисона» — обо всех этих фильмах неинтересно и бессмысленно рассуждать. Безусловны только премии за достижения всей жизни Майклу Кейну и Роберту Де Ниро. И, конечно, Артуро Рипштейн и его сценаристка Пас Алисия Гарсиадиего — во всяком случае, на фоне конкурсной программы — были лучшими.

«Я использую все что под руку попадется, лишь бы получше рассказать историю», — говорит Артуро Рипштейн. «Уничтожение мужчин» свидетельствует, что попавшую ему под руку видеокамеру он использовал не как вещь экзотичную, а как надежное средство рассказать историю. Достаточно причудливую саму по себе, чтобы украшать ее речевыми виньетками.

Артуро Рипштейн, к своему удовольствию, освоил видео и теперь может снимать так много и часто, как пожелает, не дожидаясь, пока наберется достаточно денег на «мокрое» дело — пленку. Известный своим умением выворачивать наизнанку любые условности и каноны — притом что готов без разбору браться за любые жанры, отягченные всяческими правилами, — Рипштейн демонстративно отказывается от преимуществ, даваемых видеокамерой и возможностями обработки пленки. Он снимает нарочито аскетичное, можно сказать, примитивное кино, усугубляя эффект безыскусности черно-белым колоритом, неподвижностью камеры, фронтальной проекцией, единым углом съемки, одной — на уровне общего плана — дистанцией. Вместе с тем видео теряет у него свою «домашнюю» природу и становится привычно рипштейновским бесстрастно-отстраненным регистратором событий, фиксирующим до неприличия интимные моменты чужой жизни, включая самый интимный — смерть. Отказываясь от стандартных, «нормальных» правил, Рипштейн, в сущности, руководствуется одним, которое сам сформулировал: «искусство должно быть конвульсивным» (если переводить формально). Конвульсия как таковая — вещь трудно определимая и по определению неуловимая: судорога. Но Рипштейн, конечно, имел в виду не судорожность, а корневое значение слова — «потрясающий». Хотя судорога, телесная дрожь тоже уместны как коннотация: болезненная прелесть его фильмов — в простодушно-детской уверенности в том, что наблюдать чужое страдание до жути интересно (если не сказать — приятно, когда оно достаточно дистанцированно); Том Сойер понимал, что заставить приятелей вместо себя красить забор можно, посулив показать им за это свой больной палец.

С 1985 года Артуро Рипштейн работает в союзе со сценаристкой Пас Алисией Гарсиадиего. Они вместе делают документальные и игровые ленты, и экранную адаптацию повести Габриеля Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет» тоже сделала Гарсиадиего, и знаменитый писатель сказал, что она «чудовищно талантлива», лучший испаноязычный сценарист на всем свете. И Рипштейн, и Гарсиадиего не чураются никаких низких жанров и ради хлеба насущного снимают самые обычные теленовеллы, в сторону которых у нас в хорошем обществе принято плевать. Рипштейну не западло ставить мелодрамы с латиноамериканскими страстями, но особенно любит он истории о преступлениях, жалея, что мало у него на родине ставят фильмов по мотивам подлинной криминальной хроники. Однако снимая криминальный сюжет, он показывает не убийц, совершающих преступление, а, скажем, любовников, которые убивают. В том же 2000 году Рипштейн снял фильм «Такова жизнь», свою версию «Медеи», о женщине, оставленной мужем, выброшенной из дому, на руках которой двое детей — ее единственное достояние, ее бремя и средство защиты. Рипштейн справедлив: к фильму о женщине-убийце он добавляет фильм об убийцах-мужчинах. В «Уничтожении мужчин» убивают друзья, трупом распоряжаются женщины.

Нелишне вспомнить, что Рипштейн начал работу в кино ассистентом Бунюэля на «Ангеле-истребителе». Бунюэль, считает Рипштейн, — единственный иностранец, которому удалось ухватить суть мексиканизма. Вероятно, потому, что он имел особый вкус к гротеску, абсурду и парадоксу. Прочие великие ре-

жиссеры из других стран, Эйзенштейн и Джон Форд в том числе, «были лишь зачарованы живописностью и фотогенией моей страны». Странно, что Эйзенштейн «не ухватил»; русский поэт-иммигрант Георгий Иваск в одном своем стихотворении срифмовал Мексику с Россией:

...Закругляются розы алые,
Плачут, мочатся дети малые.
Я завидую бедной беспечности,
Незатейливой пестрой экзотике.
Запах розы, мочи и вечности,
Русь мешается в памяти с Мексикой.

А Рипштейн, говоря о Мексике, замечает, что это страна с «дырами в истории», с разрывами в традициях и это, конечно, формировало мексиканский национальный характер точно так же, как и русский, с его особым отношением к смерти, своей и чужой, с его слезливой жалостливостью и свирепой жестокостью, с его слепой страстностью и свинцовым равнодушием.

Кроме всего прочего: еврейские предки Рипштейна прибыли в Мексику из России.

Гротеск, абсурд и парадокс — ключевые слова «Уничтожения мужчин». Список можно расширить: смерть, сон, любовь, ревность, унижение. Одна из постоянных тем Рипштейна — гибель семьи, цивилизованно называемой нуклеарной, соответственно — разрушение патриархальных отношений внутри семьи и между поколениями. Об этом разрушении он говорит парадоксальным образом — без ностальгической сентиментальности, а наоборот, препарируя и пародируя патриархальные фигуры отца и матери, мачизм и гомофобию. Современная Медея вовсе не царских кровей, ходит в затрапезе, и что с того, что орудует она обыкновенным кухонным ножом. В ней пылают «античные», дохристианские страсти, как будто нет в анамнезе двух тысячелетий, прожитых по Христовым заповедям. (Не будем далеко ходить за Моисеем.) В интервью, которое Рипштейн дал журналу Film Quarterly по поводу фильма «Глубокий красный», он сказал крамольную вещь: «Семья — ядро разрушения и ужаса. Она отнимает все и кастрирует... Иной раз она может помочь и защитить, но цена за это будет непомерной. Я вот что пытаюсь делать: разрушить базовые ценности той части буржуазии, которая верит, что религия, семья и страна — самое важное, что есть у человека».

«Уничтожение мужчин» — о девальвации мужского. В названии обыгрывается строчка из народной песенки: «Проклятые женщины — смерть мужчинам». Но если бы речь шла только о войне полов! Так было бы, впрочем, в «цивилизованном» мире; здесь, в Мексике, все должно дойти до гротеска, абсурда и парадокса. Уничтожение мужчин в первую очередь дело рук самих мужчин.

Фильм строится как пятиактная античная трагедия — естественно, функционально перевернутая, перелицованная. Первый акт — убийство. Два приятеля-гаучо, только без всяких сомбреро и пончо, ни за что ни про что, но деловито, хотя и неумело убивают третьего. Потом так же неуклюже погружают его в его же деревянную тачку и доставляют домой. Акт второй — «вигилия»: убийцы проводят ночь в компании мертвеца, чтобы все было как у людей. Но франтоватые сапоги — единственное, что у бедняги было, — все же снимают, и тут же один из них надевает их на себя. А ноги мертвеца стыдливо прикрывают одеялом — прилично и не напоминает о неприятном. Акт третий — спор женщин за тело. Жена и любовница дерутся у оцинкованного стола, на котором лежит труп в полицейском участке, за право его хоронить. Акт четвертый — тело возвращают в дом и «мертвец», оставшись один, как ни в чем не бывало просыпается — все это был только сон. Акт пятый — последнее унижение героя на поле, где он пытается доказать, что умеет играть в бейсбол, а друзья-приятели над ним смеются, потом уходят и он остается один на огромном пустом поле с битой в руке, униженный, уничтоженный, покинутый. Было бы смешно усмотреть в вышеизложенном аллюзию на некие события двухтысячелетней давности, хотя и очень хочется. Но возьмем себя в руки. Вся эта драма, а лучше сказать, трагедия, разыгрывается как бурлеск — пьеса нелепостей, где предлагаемое представление о предмете — самой смерти вообще или мни-

мой смерти героя — не соответствует истинному, то есть принятому, представлению о нем. Каждый акт — законченная трагикомическая сценка. Убийство напоминает фрагмент из фильма Джеки Чана, где если бьют, то не по злобе, не с криком «вот как я ему дал!», а «ой, как я ушибся!» Ночное бдение приятелей, которые изо всех сил пытаются хранить серьезность, сбивается на мелочную суетность. У одного сапоги мертвеца из головы не идут, хочется их поскорее присвоить, другого голод донимает, а гад хозяин ничего не предусмотрел для собственных поминок, кроме заплесневевшей тортильи. Спор женщин за мертвое тело превращается в хитрую игру, но победительница попадает впросак, потому что ей придется войти в большие расходы, а наследства никакого все равно нет. Правда, мужнины сапоги с убийцы она все-таки сняла, а вот расходы на наряд ангела с венчиком над головой и крылышками половозрелой дочки-толстушки для похоронной процессии уж ничем не компенсируешь... И вдовица предъявляет покойнику весь счет, не забыв ни сапог, ни бейсбольной шапочки, ни бейсбольной же рукавицы, но, нечаянно проведя рукой по причинному месту, забывает про счеты и укладывается на стол, тормоша мужа ласками, а потом любовно румянит ему щеки своей губной помадой.

А что же значил сей сон, снятый так документально, без всяких онейрических примочек в духе испанского сюра? Здесь нет ничего похожего на метемпсихоз или ритуал «вызванного мертвеца», практикуемый латиноамериканской сектой спиритов ориле, нет здесь аллегории смерти или бесплотной души в духе христианской мифологии. Есть только человек, оставленный наедине с самим собой. Слабый, беззащитный и одинокий, как труп на холодном прозекторском столе. Представленный нам только в своей зазеркальной жизни после смерти. В очередной раз «перевернутый» как предмет — стало быть, предмет не сочувствия, а иронии, черной комедии. И оттого еще более жалкий.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ИГОРЬ МАНЦОВ

Потерянный рай

Лос-Анджелес — это словно нигде. Каждый, кто живет здесь, потерян.

Грегг Араки. «Нигде»

Имеем ли мы моральное право безропотно сносить экспансию изрядно поглупевшего Голливуда? Ни в коем случае, справедливо рассудили Жиль Жакоб и Ларс фон Триер. Подготовив почву, они отважились в 2000 году на откровенный заговор. Чем было бы вызывающее ненависть истинных синефилов антикино фон Триера, когда бы не «Золотая пальмовая ветвь»? А теперь его обязан посмотреть, даже через силу, сдерживая рвотные инстинкты, всякий уважающий себя киноман и кинопрофессионал. Нанесен серьезный удар по идеологии голливудского качества.

В России же до сих пор принято играть в бирюльки пресловутого «авторского кино». Ах, обидели художника, не обратили внимания на Хамдамова, на Германа! Однако ответственные, озабоченные не только и не столько собою мастера кинематографа бросаются на защиту подлинных общечеловеческих и культурных ценностей, а не себя любимого. Разве «хорошо сделанное», так называемое «выдающееся» кино до сих пор составляет смысл нашей жизни? Разве не наелись мы сотнями, тысячами гениальных картин прошлого? Разве сего-

Дискуссия продолжает разговор о фильме Ларса фон Триера «Танцующая во тьме», начатый статьей Андрея Плахова «Без катарсиса» (см. «Искусство кино», 2000, №10).

дня, на пороге культурной, экологической, геополитической катастрофы порядочному человеку нечем заняться, кроме как бессмысленной, этически неприглядной тяжбой с авторитетным жюри, коллегами, средствами массовой информации?

В январе 1997 года поэт и художник Александр Бренер самым наглым образом изувечил картину Казимира Малевича «Супрематизм» в Стеделийк-музее свободного города Амстердама. Бренер стремительно нарисовал поверх незамысловатого полотна значок, традиционно означающий доллар Соединенных Штатов Америки, за что поплатился свободой, угодив в уютную нидерландскую тюрьму Эйхорн.

«В руках у меня был маленький баллончик с зеленой краской, — откровенничал Бренер в своем репортаже с петлей на шее. — Этой зеленой краской я нарисовал на белой картине Малевича большой зеленый знак доллара: $. После этого я направился к служителю и рассказал о случившемся. Меня арестовали. Для чего я это сделал? Ясно, что мой поступок — проявление нетерпимости и ненависти к власти денег и ее культурным агентам... картины Малевича (вне зависимости от содержания, которое вкладывал в них сам автор) — один из важнейших опознавательных знаков современного арт-бизнеса и его проводников — музеев, коллекционеров, галеристов, критиков и самих художников. Мне было очень важно открыто заявить о своей ненависти к этого рода культурной власти и авторитетности. Конечно, лучше, если ты не попадаешь при этом в тюрьму. Лучше, если вредишь власти так, что она не может надеть на тебя наручники».

Нет никаких сомнений, что Ларс фон Триер — это датский Бренер. Конечно, фон Триеру было легче. Во-первых, его заговор поддержан влиятельными людьми из кинобизнеса (Жакоб и компания). Во-вторых, кинокартина, в отличие от живописной, тиражируется. Кроме того, она продолжается во времени и строится по принципу нарратива. Акция фон Триера поэтому гораздо эффективнее. Можно изготовить киносимулякр, выдать его за полноценное художественное зрелище, напечатать тридцать три миллиона копий, заполонить ими весь белый свет и таким образом скомпрометировать саму идею арт-бизнеса (в широком смысле понятия). Что, собственно, и было сделано.

Забавно, что идею наказания диверсанта арт-сообществом фон Триер помещает внутрь своего фильма. Героиня Бьёрк не случайно происходит из Восточной Европы, с окраины Западного мира, как и Бренер. Бьёрк играет одновременно инкарнацию Бренера и подлинное «я» фон Триера, которому удалось успешно избежать репрессий.

«Мне очень тяжело сейчас в заключении, но, с другой стороны, тюрьма очень помогает понять механизм действия власти. Той власти, которая и есть не что иное, как криминальный конклав, которую по телевизору называют республикой, государством, обществом. Говнодавы проклятые». Бренер бывает куда поэтичнее, однако дело уже не в нем. Дело в том, что фон Триер, конечно, вдохновляется левой идеей (или искусно имитирует ее, что вероятнее), и здесь он одновременно является и эпигоном Годара маоистского периода, и пародийным отрицателем авторского поведения подобного рода. Ведь если за левую, почти революционную идею тебе дают главный приз самого респектабельного фестиваля планеты, значит, левая идея, как и правая, как и любые другие артикулированные идеи, окончательно скомпрометирована. Иногда это называют постмодернизмом, но здесь слово подобного рода употребляется случайно, в первый и последний раз.

С другой стороны, фон Триер — сам циничный, прожженный бизнесмен. Его стратегия — не что иное, как борьба с Голливудом и его эпигонами за символическую власть, за зоны влияния, рынки сбыта и тому подобные экономические категории. Учитывая пока еще сохраняющийся военно-художественный потенциал Голливуда, понимаешь, что вклад фон Триера в борьбу с ним особенно впечатляющ. Он щелкнул по носу европейских (и российских в том числе!) эпигонов голливудского качества, голливудской технологии. Фон Триер уничтожил сценарий, превратив его в откровенно пародийный, свел к минимуму режиссуру, довел актерскую братию до состояния откровенного маразма и тем не менее победил, упрочив свой звездный статус. «Поэзия и действие

неразделимы. Это одно, — формулирует Бренер. — Поэтический вопль — это вопль обо всем. В этом он ближе всего воплю новорожденного. И лучше всего, если этот вопль не несет в себе никакого профессионального мастерства, лучше, когда он это мастерство теряет по дороге. И доходит до людей в своей чудовищной обнаженности. Не стоит сочинять никаких стихов — просто вопите».

Итак, как же примиряются в современном художнике, будь то Бренер или фон Триер, неподдельная поэтическая страсть и расчетливый цинизм? Вот так и примиряются, по необходимости. Помню, лет десять назад растерянная журналистка расспрашивала Бориса Юхананова, где в его постановках спрятаны общечеловеческая проблематика и гуманистические ценности? «Я не гуманист, я гуманоид», — с мрачным достоинством отвечал новоиспеченный гений сцены и видео, сняв тем самым все сопутствующие вопросы. В самом деле, каково сегодня быть гуманистом, то есть поборником человеческих прав и свобод, если человек, положим, кинозритель, готов продать свою душу и лучшие чувства производителям бессмысленных голливудских грез и мифов, а попутно приплатить беззастенчивым ловцам человеческих душ несколько хорошо конвертируемых ассигнаций? Такого зрителя, по совести, следует ненавидеть и презирать. Так полагает фон Триер, и его «Танцующая во тьме» в полной мере реализует стратегию изысканного авторского издевательства над доверчивым киногурманом.

Кстати, подобные эксперименты фон Триер проводил и прежде, скажем, в финале своей ранней картины «Европа». Когда пассажирский состав свалился в глубокую речную воду и уверенно пошел ко дну, режиссер начал отсчет времени. Периодически он размещал на экране титры, где сообщалось, через сколько минут и секунд все будет кончено навсегда. Меж тем зритель, воспитанный на идеях кинематографического комфорта, доверчиво ждал спасения некоторых заметных героев картины, ну, хотя бы главного героя, который, глядите, почти выбрался из купе, из железнодорожного вагона!

Но нет, фон Триер хладнокровно обманул зрительские ожидания, глумливо отменив надежды гедонистов на лучшее. А зачем тогда все это?! — готов вопить зритель, привыкший потреблять и усваивать сладкую голливудскую фальшь. Уж, во всяком случае, все это, то есть кинематограф, не для вашего удовольствия! — словно бы издевается фон Триер. Время беспричинных, бессмысленных удовольствий подходит к концу, лимит на удовольствия исчерпан, о чем свидетельствует, например, безжалостное табло из «Европы»: «Через две с половиной минуты все будет кончено!» Не обманул, все, что называется, умерли, и зритель волей-неволей был вынужден повернуться от киноэкрана, не обещавшего ему ничего хорошего, к собственной жизни, где многие, в том числе он сам, еще живы-здоровы.

«Танцующая во тьме» — средоточие здорового цинизма. Фон Триер доводит до логического предела голливудскую эстетику дешевого мелодраматизма, нажимает на все слезные железы одновременно, будит и пробуждает к жизни все мыслимые добрые и даже недобрые чувства, призывает милость к падшим, возбуждает справедливый гнев по отношению к негодяям. Каков же результат? Публика в слезах. При этом наблюдаются самые неожиданные реакции. Положим, знакомый литератор рассказал про свою жену: «Вчера посмотрела фон Триера и страшно пожалела об этом». «Фильм не понравился?» — уточняю я. «Скорее понравился, дело не в этом. Попросту была невозможная обстановка в туалете: дамы рыдают, вытирают тушь, белила и румяна, тут же наносят их по-новой, снова плачут, снова вытирают, а очередь в дамскую комнату не уменьшается, как в мавзолей...»

Очень характерная проговорка! Собрав воедино, возведя в квадрат и мумифицировав душещипательные голливудские приемчики, фон Триер построил своеобразную демонстрационную усыпальницу, комнату ужасов и непосредственных чувств. Признаюсь, когда главная героиня, отвечая на вопрос, почему она сохранила заведомо больного ребенка, произнесла: «Хотела подержать маленького на руках!», я буквально оторопел от беспардонной наглости приема, выдавливающего слезу самым непосредственным, физиологическим образом, в обход традиционных художественных стратегий и образных систем! Фон Триер

сражается с Голливудом на его же собственной территории. Как известно, территория эта зовется «нигде», живет там «никто», и подобная вопиющая анонимность настолько эффективна, что не оставляет человеку никакого шанса на самодеятельность, затрагивая пласты бессознательного.

И все же Ларс фон Триер (в этом особое достоинство его работы) находит возможность разместить внутри братской могилы технологических приемчиков нечто живое. Под покровами мелодраматического лжесюжета притаилась подлинная, глубокая история, которая требует от зрителя не безответственных, ни к чему не обязывающих слез, а реального мужества. Болезнь Сельмы передается по наследству. Ее сын, обретший теперь зрение, увидит своих внуков, но внуки снова будут слепыми! И так — до бесконечности. Фон Триер снимает метафизический эпос о человечестве. Человек слеп, потому что грешен. Главная виновница «Танцующей во тьме» — Сельма. Она, в свою очередь, отрабатывает грехи собственных родителей, и так — до бесконечности в прошлое, точнее, до пресловутых перволюдей, с которых все и началось, весь этот однообразный кошмар, именуемый земной юдолью.

«Жене сказал: Умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей... Адаму же сказал: ...проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей». Всякий новый человек на Земле виновен изначально, по факту того, давнего грехопадения, виновен и слеп. Эта очень неуютная для современного гедонистического сознания идея является стержневой, смыслообразующей для последней картины фон Триера. Сельма искупает собственную вину ценою жизни, она отмаливает зрение для своего ребенка. Однако тому придется все начинать сначала, чтоб его будущие дети обрели способность видеть. Фон Триер акцентирует идею ответственности родителей, их изначальной метафизической вины перед собственными детьми, заброшенными в мир. Америка, Голливуд, мюзикл, где поют и танцуют по любому поводу, — недвусмысленная метафора земного рая. Эстетика потребления стремится «продать» наш мир в качестве яркого, веселого и беззаботного карнавала. Фон Триер смешивает колоды, помещая в эту глянцевую упаковку героиню поистине библейской простоты, единственной содержательной характеристикой которой является врожденная вина, сюжетно выраженная в качестве врожденной же слепоты. «Танцующая» — из набора характеристик глянцевого, потребительского мира, «во тьме» — неотчуждаемая, по фон Триеру, особенность едва народившегося человека. Апологетам голливудской эстетики (этики тоже) фон Триер словно напоминает: рай давным-давно потерян, карнавальный декор мюзикла — обманка, за новое обретение рая, на земле или небесах, придется немного (это чтоб не пугать гедонистов) пострадать.

Что-то подобное сделал циничный правдоискатель Александр Бренер, явившись на творческий вечер знаменитого поэта: «Усаживаюсь среди публики, а посреди вечера вскакиваю и с воплем «Жжет! Жжет!» забегаю по креслам и головам на сцену, выхватываю у него (поэта. — *И.М.*) микрофон, таскаю за бороды его музыкантов... Это было неплохо, клянусь честью!»

Если быть внимательным, картина фон Триера жжет, если сентиментальным — ласково теребит чувствительные струны и выдавливает слезу. Забежал по креслам и головам на каннскую сцену, а там — Жиль Жакоб, Катрин Денёв, «Золотая пальмовая ветвь», новые выгодные предложения и провокационные постановки. Такова и вся наша эпоха, подлая и двусмысленная.

А ведь было время, когда Жан Кокто мог с чистой совестью написать о великом американском комике: «Гарри Лэнгдон всегда восхищал меня (он, если я не ошибаюсь, разорил своих продюсеров)». Подобные взгляды были нормой, правилом хорошего тона в обществе порядочных людей. Теперь же приходится довольствоваться умным, изворотливым фон Триером. Но это все же лучше, чем Ангелопулос и Тарантино.

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Тупик совершенства

...И смысл ускользает, оплывает... ничего не разобрать, и силишься разобрать, и лопается голова... беда, и земли уже нет, и все огни земли уже погасли...

Получая за «Танцующую во тьме» «Пальмовую ветвь» в Канне, Ларс фон Триер пробормотал что-то неприятное по адресу директора фестиваля Жиля Жакоба, мол, тот, конечно, симпатичный человек и много сделал для кинематографа, но, к сожалению, совсем не разбирается в современном кино. У датского режиссера есть все основания чувствовать себя обиженным. Ему пришлось ждать целых девять лет — фон Триер рассчитывал взять главный приз еще в 1991 году за фильм «Европа». Однако многие увидели в словах фон Триера скрытый подтекст: предыдущие картины режиссера были грандиозными, революционными и потому не получили ничего, а «Танцующая во тьме» — так, элегантная пустышка, о которой и сказать-то нечего. Действительно, экстремистская репутация фон Триера заставляет усматривать в каждом новом его проекте провокацию и ловушку, но нужно быть по-настоящему предвзятым, чтобы увидеть в стилизованной под мюзикл истории о слепой чешской эмигрантке, пожертвовавшей жизнью ради спасения зрения своему сыну, только политкорректную фальшивку, поставленную в угоду вкусам большинства.

Объясняя свой замысел, Ларс фон Триер говорит, что не собирался делать пастиш традиционного американского мюзикла. Он снимал заключительную часть трилогии, включающую «Рассекая волны» и «Идиоты», которую он называет «трилогией «Золотого сердца». «Золотое сердце» — врезавшаяся в память режиссера детская сказка о доброй девочке, которая делится с первым встречным всем, что имеет, и в результате остается совсем нищей. Фон Триер любит публично составлять диаграммы своих психотических расстройств и детских травм, поэтому психоаналитическая отсылка не должна вызывать смущение. Его интересуют не столько патологические эффекты добровольного самопожертвования, сколько бесконечная односторонность страдания. В этом отношении главное действующее лицо «Танцующей во тьме» Сельма не хуже Бесс и Карен, героинь двух предыдущих картин фон Триера, вписывается в основную конструктивную ось трилогии.

Три линии жертвенности размечают территорию общей деморализованно-

сти, причем они не совпадают и не компенсируют друг друга. Единая логика страсти-страдания поддерживает заданную мифологическую последовательность. Первый этап — женщина приносит себя в жертву мужу; второй этап — женщина после смерти сына; третий этап — женщина гибнет ради сына. Ту же смысловую фигуру можно описать в иных риторических терминах — свадьба, похороны, казнь. Если загадочный фильм «Идиоты» занимает срединную, нейтральную позицию, то крайние члены триады во многом пересекаются. Однако мученичество Бесс превращало ее в святую, а Сельма на протяжении всего фильма выражает приземленную стоическую доблесть — «не скорбеть, когда страдаешь». Такое положение связано с фактическим отсутствием в «Танцующей во тьме» образа воды, которая в творчестве Ларса фон Триера несет возможность трансцендентальной символики[1]. Видимо, это соответствует низкому, низменному прочтению трагедии, где падающая бесконечность самопожертвования как бы «зарывается носом в землю».

Нельзя сказать, что новый фильм просто переформулирует проблематику «Рассекая волны» в терминах не акватического, но континентального, «земного» кода. Но отношение инверсии, связывающее некоторые элементы, позволяет говорить о существовании общей, горизонтальной оси изменения значений. Для примера сравним позиции, которые занимает «сквозной» триеровский актер Удо Кир. В первом фильме он был капитаном корабля, на котором убивали Бесс, а здесь играет врача из клиники, где должны сделать операцию сыну Сельмы Джину (Владин Костиг). Кем бы ни являлся персонаж Удо Кира[2], главарем насильников или врачом, он всегда оказывается тем, кто принимает жертву: тело — в случае Бесс Макнил, деньги — в случае Сельмы Жесковой. Его белоснежная клиника стоит на холме, нависающем над озером. Персонаж Удо Кира, оставаясь зловещим хотя бы потому, что в его больнице людям «делают новое зрение», контролирует и, видимо, перекрывает вертикальную ось акватической символики. Поэтому, когда труп Бесс погружается в море, небеса откликаются перезвоном несуществующих колоколов, божественной литургией, свидетельствующей о том, что ее жертва принята. А в сцене казни конвульсивное тело Сельмы летит куда-то вниз, обрушиваясь ниже уровня абстрактных могил, в хтоническую пучину.

Плотная мифологическая структура трилогии позволяет разглядеть за девочкой из сказки «Золотое сердце» очертания другой монументальной фигуры — Медеи. Биографически такая интерпретация выглядит довольно обоснованно. Ларс фон Триер в свое время поставил «Медею», используя сценарий Теодора Дрейера, и он постоянно подчеркивает генетическую связь с великим датским режиссером. Недаром в «Танцующей во тьме» злодеяние Билла Хьюстона (Дэвид Морс) приобретает какой-то эпический масштаб. Украсть деньги у слепой женщины — вряд ли такое по силам заурядному полицейскому из штата Вашингтон. С концептуальной точки зрения «Медея» не только обозначает ранний для европейской культуры опыт обращения к женской истерии и нефаллической, то есть не достигающей полноты реализации страсти, но и проливает свет на «преступление против отца», без которого вряд ли можно представить стиль и сюжеты триеровских историй. Когда Сельма в ответ на откровенность Билла делится с ним своим секретом, она не только рассказывает о том, что должна неминуемо ослепнуть, но добавляет: «У меня никогда не было отца. Я и имя его выдумала». После чего герои клянутся «сердцем матери», самой действительной вещью на земле. Такую клятву, и захочешь, не очень-то разрушишь. В суде отсутствие отца, которое организует всю сцену трагедии, как европейской, так и женской, и вводит символичность, делающую возможным жертвоприношение, становится очевидным юридическим фактом, главным пунктом обвинения. Наверное, не случайно в эпизоде с лжеотцом Ольдржихом Новым снялся игравший в «Кабаре» Джоэл Грей. Если участие в кар-

[1] Достаточно вспомнить перманентный потоп в «Элементе преступления» или то, как Рейн выносит главного героя к морю в финале «Европы». В «Идиотах» — эпизод в бассейне, где проходит «крещение» Карен, возрождающейся для нового опыта.

[2] Кстати, в «Королевстве» он изображал демонического, инфернального доктора Огги Крюгера.

тине Катрин Денёв фон Триер объясняет своим восхищением перед чечеточником Джином Келли, который был ее партнером в «Девушках из Рошфора» Жака Деми, то появление Грея вряд ли обозначает только реверанс в сторону Боба Фосса. В любом случае, там, где надо, возникает отдаленная тема фашизма и большой европейской Истории Отца, что, видимо, говорит о наследственной, ницшеанской символике истины страсти, в которой женщина и судьба Запада оказываются тесно связаны.

Объясняя несколько вульгарную эмблематику своего замысла, фон Триер признается, что перерабатывал сценарий, пока «не упростил его до того, что он стал похож на «мыльную оперу» и в нем остались только хорошие, абсолютно ясные эпизоды, в которых понятно, что должны делать актеры. Этим, как правило, и определяется момент окончания работы над сценарием: ты понимаешь, что уже можно приступить к репетициям, поскольку знаешь, что сказать актерам. К этому моменту в сценарии остались основные конфликты, а вся настройка ликвидирована. Вот кто-то должен умереть, вот люди, которые любят друг друга, и так далее. Дрейер тоже пользовался таким методом»[3]. Бессмысленное, шокирующее совершенство «мыльной оперы» само по себе может поставить в тупик.

Надо сказать, что не только мелодрама, но и порнография позволяют бесконечно упрощать нарратив фильма. Исследование того, как создается единый перформатив[4] для порнографии и мелодрамы, вряд ли когда-нибудь будет осуществлено. Поскольку морфологический анализ нового фильма и, скажем, относительно недавней картины фон Триера «Розовая тюрьма», которую дистрибьютирует известный порнолейбл «MAX'S», слишком кропотлив и академичен, чтобы кто-нибудь за него взялся. Здесь важно отметить, что собранный с помощью порнограмм текст обладает избыточной плотностью, не оставляющей дифференциальных промежутков и интервалов ни для смысла, ни для анализа, поэтому, чтобы зрительское восприятие могло состояться, его приходится подрезать фрагментами интервью, как в «Идиотах», или музыкальными номерами, как в «Танцующей во тьме». Темы песен, создающие довольно простой символический контрапункт фильма, являются разъятыми элементами большой смысловой конструкции, которая призвана погасить слепящую темноту смерти[5]. Но в полном соответствии с порнотехнологией, где ничего не компенсируется, а только умножается, все происходит наоборот. В тюрьме Сельма, услышав в воздуховодной шахте отголоски церковного пения, возносит свою молитву. Ее функцию выполняет песня These are a few of my favorite things из мюзикла «Звуки музыки». Однако песня звучит безнадежно, поскольку ее светлый «рождественский» смысл оказывается опрокинут. Все эти «медные чайники», «коричневые бумажные свертки» и «шерстяные теплые рукавички» никуда не отсылают, но инвертируются, открывая мертвую, каннибалистскую природу вещей. Несколько проще то же чувство выражает Билл Хьюстон, когда говорит: «Линда просит купить новый диван... я всегда могу застрелиться».

Профанная риторика не пытается исчерпать пустоту объекта, наоборот, она обрушивает туда остатки смысла и перформативной структуры. В результате вместо трансцендентальной интерпретации мы имеем какое-то безначальное, предвечное совершенство страдания. Таким образом, платоническая конфигурация мотива, аранжирующая аспекты слепоты и эйдетического видения, что, в общем, соответствует принятому мелодраматическому ракурсу, не должна вводить в заблуждение. Спазм зрительского сочувствия возникает не как финальная фаза большой провокации, но как спонтанная реакция критического зрения, не справляющегося с идеальной хтонической чувственностью вещей. Здесь происходит сиюминутный сдвиг. Привычный образ больного демониче-

---

[3] См.: «Искусство кино», 1997, № 5, с. 126.

[4] Перформатив — в техническом смысле слова — стратегическая совокупность лексических и синтаксических ресурсов языка, используемых в данном высказывании (произведении). — *Прим. ред.*

[5] Последний куплет оборванной смертью песни Сельмы, написанный белыми буквами на экране, как бы послесловие, гласит: «Говорят — это последняя песня. Понимаешь, они нас просто не знают. Эта песня может стать последней, только если мы так захотим».

ского ублюдка, манипулирующего нашими чувствами, на мгновение отходит в сторону, и проступает заурядное лицо гения, что, впрочем, делает его бесспорное творческое всемогущество еще более опасным.

Наверное, вопреки линейной геометрии замысла слепота Сельмы не компенсирует темноту смерти, не гасит ее, но, наоборот, удваивает и раздувает ее ужас. Светлая, страшная смерть взрывается подобно хтоническому солнцу. Мучительной, для меня почти непереносимой сцене прощания Сельмы с ее бывшим ухажером Джеффом (Петер Стурмаре) предшествует короткий, снятый «в режиме» план: рождественская елка в огнях на фоне темного, громоздкого здания тюрьмы. Значение этого образа в авторской концепции понятно. «Я видела темноту и то, какой яркой может быть в ней маленькая искорка», — поет Сельма в песне, стихи которой написал сам фон Триер. Однако вертикальной коммуникации с заслоненным двойным затемнением небом не происходит. Рождественские огни воспринимаются как призрачное сияние, идущее из-под земли, с самого нижнего этажа мрака. «Искорка» оказывается всего лишь сиюминутным порождением окружающей темноты. На мгновение искусство освобождается от дуалистической инерции и начинает довольно точно совпадать со следом смерти, становится ее внешней оболочкой. Теперь смерть Сельмы ничего не значит (не обозначает). Тут мы, кажется, приближаемся к некоей тайне, пред которой умолкали и акватическая метафизика «Элемента преступления» и «Европы», и месмерическая мистика «Эпидемии».

Наверное, «Танцующая во тьме» — самый мрачный, самый пустой, самый вопиющий и самый совершенный фильм фон Триера. Здесь есть какая-то тайна, более опасная, чем любая идея или идеология. Недоступная для риторики, а значит, и для анализа, тайна безответности, тайна страдания, которой никакое жертвоприношение не может придать истинный смысл и которую ни одна интерпретация не в силах удержать в рамках патологической чувственности или трансформировать в проблему. А-тематичная, алогичная тайна приводит в тупик. В нашей культуре логический тупик означает также тупик моральный, этический, религиозный и даже перформативный. Остается только сводящая с ума простота, элементарность чувства и гибкое, эластичное совершенство языка. Остается только протаптывать тропы в темноте, безнадежно вспенивая хтоническую пучину совершенства.

Впрочем, сама эта турбулентность указывает на слабое присутствие, на некое being, как сказала бы Бесс[6], на то, что скорее что-то имеется, нежели отсутствует. Присутствие уничтожает возможность символического и какого-либо экономного дискурса страдания и смерти, что делает жертвоприношение невозможным. В этот критический момент, когда происходит мгновенная потеря культуры, истории, проекта, имени и даже еще шире — трансцендентного означающего, когда остается только сиюминутная, естественная, чувственная реальность страдания, включается страховочная семиологическая машина. Вольно или невольно фон Триер повторяет классический жест, что безусловно свидетельствует об исходной обратимости любого, даже самого профанного стиля, благодаря которому эта тайна, тайна без содержания, сливается со своим перформативным опытом и становится идеальным событием внутренней истории идиоматического секрета авторского языка. Собственно говоря, именно не нуждающийся в расшифровке классический жест нетеоретического искусства конструирует поле сочувствия, травматическую мощь которого почти каждый, кто смотрел фильм, испытал на себе. Идеальная, недоступная, неадаптированная архивной дистанцией строгость классического жеста рассеивает проблемную зону искусства и за пределами образа и естественного символизма вещей просто отмечает не поддающееся осмыслению присутствие чего-то подлинного, что затрагивает так же глубоко, как и бесспорная, безответная, таинственная реальность страдания и смерти.

---

[6] В церкви затравленная Бесс бросает главам общины: «Как вы можете любить слово? Слово нельзя любить. Со словом нельзя соединить чувство. Любить можно только некое being. В этом совершенство».

АНТОН ДОЛИН

Ларс фон Триер против

Фон Триер отдавил слишком много мозолей, бросил в пространство неожиданный и нахальный вызов, пошел в одиночку сразу против всех. «Танцующая во тьме» стала своего рода баррикадой. И мир поневоле разделился на тех, кто за, и тех, кто против.

Своим наиболее очевидным противником фон Триер избрал Америку. Любимое занятие европейских гениев и маргиналов — переносить собственные фантазии на почву заокеанской державы. Так до фон Триера поступали Достоевский и Кафка; с последним, говоря о «Европе», датский режиссер себя с удовольствием сравнивал. Теперь, оставив родной континент в покое, он рассказывает о США — месте, где никогда не жил, в эпоху, которую ему не довелось застать: мрачноватая провинциальная середина XX века, до всех на свете сексуальных и музыкальных революций. Съемки проводятся в Швеции, на которую фон Триер имеет свой зуб (все помнят о враче-вудуисте из «Королевства»), но которая все же находится гораздо ближе и позволяет режиссеру поддержать сомнительный миф о фобии к передвижениям на большие расстояния. В ролях в основном неамериканцы: исландка Бьёрк, француженка Катрин Денёв, шведы Петер Стурмаре и Стеллан Скарсгор, полуфранцуз Жан-Марк Барр, немец Удо Кир, несколько выходцев из Восточной Европы, датчане...

«Танцующая» заставила журналистов сразу после премьеры задавать режиссеру вопросы, связанные не столько с художественной концепцией, сколько с идеологией. «Ваш фильм — антиамериканский. Почему?» В ответ фон Триер искренне (ой ли?) удивляется: «Я хотел снять драму. Для драмы нужны злодеи... Вот и все!» — И тут же добавляет: — «Вообще-то все люди хороши, существуют только небольшие недоразумения, которые и приводят к трагедиям...» Возражение отчасти справедливо — в самом деле, никому не приходило в голову обвинять «Рассекая волны» в антишотландской или антирелигиозной направленности. Однако проблема не только в этом. Героиня «последнего коммуниста» фон Триера несмело шепчет: «Коммунизм — штука хорошая», за что — в числе прочих грехов — потом ее приговаривают к смертной казни. Гримаса бытового капитализма явлена вполне четко: вот живущие в уютном домике квартирные хозяева и приятели Сельмы обвиняют ее в намерении их обокрасть, вот ксенофоб-прокурор объявляет о неблагодарности беженки из соцлагеря, вот добряк полицейский цинично лишает героиню собранных титаническим трудом сбережений, вот прораб на заводе, пошутив и повеселившись, объявляет ей об увольнении, вот руководитель заводской художественной самодеятельности сдает свою подопечную палачам... Дело, конечно, не в одной Америке: по фон Триеру, мир тотально несправедлив, просто несправедливость проявляется четче всего в государстве, где видимости закона придают столь большое значение.

Впрочем, основной протест фон Триера против Америки — эстетический, и тем самым это в первую очередь протест против Голливуда. Добродушный полицейский обязан стать главным предателем и злодеем именно потому, что стражи порядка в американском фильме, как правило, становятся естественными защитниками угнетенных. Суд должен несправедливо приговорить бедняжку Сельму к высшей мере наказания именно потому, что в столь популярных в США «судебных драмах» в финале обязательно выносится справедливое решение, карающее истинных виновных и возносящее праведников. В простейшей форме это выражается в традиционном для фон Триера отрицании хэппи эндов. Поэтому в «Танцующей» он передоверил Сельме свою критику «последней песни» — финального танца, который не только завершает рассказанную историю, но и прерывает таинство киносеанса.

Антиголливудская пропаганда ведется режиссером через мюзикл, по канонам которого создавался фильм. Мюзиклы воплощают все ненастоящее, шаблонное, фальшивое, что свойственно Голливуду и кино вообще. Музыкальные сцены занимают в картине значительно меньше места-времени, чем псевдодокументальная видеоистория Сельмы, однако несут огромную нагрузку: становясь для героини отпущением грехов, волшебной дверцей в иной мир, они наглядно демонстрируют зрителю априорную искусственность слащавого и неестественного мира голливудских мелодрам. И сидящий в зале начинает ощущать безнравственность собственного ожидания чего-то гармоничного и радостного, когда режиссер бросает ему «рифму «розы»: близкие к совершенству, полные нереальной красоты видеоклипы лишь подчеркивают брутальность прерываемых ими сцен мучений и последующей гибели героини. Контраст функционирует на всех возможных уровнях: «реальные» эпизоды сняты прыгающей видеокамерой, в близком к черно-белому блеклом цвете, а музыкальные сцены напоминают «Унесенных ветром» и смонтированы из материала, снятого сотней спрятанных камер. Скупость средств и жесткость материала в первом случае оттенена богатством мастерства и убожеством «сюжета» во втором.

Итак, война против призрачной Америки оборачивается вполне воинственным манифестом протеста против Голливуда и прочего кинематографа, попавшего под его тлетворное влияние. Но конфликт фон Триера с таким кино проявляется не только на внешнем, стилистическом уровне, но и в методике его работы со съемочной группой. Приглашая на роль оператора-постановщика Робби Мюллера, классика, снимавшего лучшие фильмы Вендерса и Джармуша, а также «Рассекая волны», режиссер ходит по съемочной площадке с видеокамерой сам. Заказав Бьёрк песни для фильма, он пишет их тексты (которые из-за не слишком совершенного владения английским получаются крайне простыми, почти примитивными) и настаивает на тех, а не иных аранжировках, чем повергает исландскую звезду в состояние бешенства, а затем депрессии. Кстати, в Selmasongs, авторском альбоме Бьёрк по мотивам «Танцующей», практически все песни записаны в других версиях, а одна — с новым текстом. В огромном списке благодарностей фон Триер не фигурирует...

В первые минуты фильма кажется, что он «не получился». Эта иллюзия держится как минимум на протяжении эпизодов пяти-семи, пока не привыкаешь к специфической даже для фон Триера стилистике. Первая мысль при виде Бьёрк: «Все-таки она не актриса, сразу видно». Да и Денёв в роли рабочей завода — и смех, и грех. В начале фильма (репетиция «Звуков музыки» на заводе) Катрин обиженно смотрит в сторону и говорит: «Не буду я лаять». Иногда замечаешь, как актеры, как бы смущенные дурацкими ролями и текстом, неловко ухмыляются, совершенно не к месту (как Стурмаре — Джефф при беседе с Денёв — Кэти или Морс — Билл в решающей сцене, перед убийством). Потом наступает момент просветления, и понимаешь: все они перестали выступать в амплуа актеров. Им неловко, потому что они находятся в положении реального работяги или полицейского, поставленных перед камерой.

Тон тут задает Бьёрк, которая, по общему признанию, играть в кино не умеет вообще. Как мягко заметила Денёв, «она не играет перед камерой, а живет... поэтому ей тяжелее всех нас». Фон Триер часами снимал Бьёрк, ставшую на время Сельмой и неспособную выйти из образа, как выйти из транса, неспособную делать дубли. Это уже не нормативная кинематографическая практика, это

своего рода гипноз — кстати, практикуемый фон Триером с первого фильма и до сих пор. Ты становишься персонажем, а не играешь в него. Отсюда психологические срывы Бьёрк во время съемок, когда она зубами рвала собственную одежду и исчезала с площадки на несколько суток. Будешь тут нервничать, если через несколько дней тебе предстоит погибнуть на виселице. И это оказывается заразным: Денёв становится вместо привычной нам красавицы, юной («Дневная красавица») или стареющей («Пола Икс»), нормальной доброжелательной теткой. Дэвид Морс страшно естествен в сцене смерти. Кажется, что его убивают на самом деле, а до тех пор он, уже не вживаясь в образ доброго и честного полицейского, каким был в «Зеленой миле», просто остается самим собой. Обычным человеком, которому хорошие намерения и любовь к окружающим не мешают совершить предательство.

В искаженном пространстве «Танцующей» все меняются ролями.

С одной стороны, человек может отменить свой статус актера вообще. Так поступает Винсент Патерсон, хореограф музыкальных сцен фильма, высокий профессионал (работал с Майклом Джексоном и Мадонной), да и по сюжету он — глава музыкального драмкружка. И у него, как у человека, а не персонажа, не возникает ни малейшего противоречия между дружелюбием по отношению к убогой рабочей из далекой Чехословакии и лояльностью, благодаря которой Сельма и попадает за решетку. Подобен Патерсону и сыгравший пражского чечеточника Ольджриха Нового Джоэл Грей — танцор на экране цветных снов Сельмы, известный в этом качестве и нам («Кабаре»). В зале суда он предстает нормальным обывателем, который не собирается ломать комедию и изображать из себя того, кем не является.

С другой стороны, известные актеры могут появиться в фильме в незначащем эпизоде, никак не проявив в этом камео свое творческое «я». Если Жан-Марк Барр, когда-то главный герой «Голубой бездны» и «Европы», в роли Нормана произносит хотя бы несколько реплик, сопровождаемых той самой смущенной ухмылкой, то Стеллан Скарсгор (Ян в «Рассекая волны») или знаменитый Удо Кир играют двух докторов, которым негде развернуться в маленьких эпизодах. Что говорить о главных героях «Торжества» и «Идиотов», мелькающих в кадре буквально две-три секунды, чтобы их едва успел разглядеть зритель... А объяснение все то же: если актер должен иметь роль, которую он сыграет, то человек может быть случайным свидетелем, статистом в чужой драме. Именно в это положение фон Триер поставил всех занятых в «Танцующей» звезд, как будто полностью поправ их статусные амбиции и заставив работать на выполнение сверхзадачи.

А сверхзадача эта делает противником фон Триера уже не Америку или Голливуд, не актеров (кому в конце концов есть до этого дело, кроме специалистов). Он покусился в «Танцующей» на самое святое — на публику. Попрал единственный общепризнанный закон кино: не жалей героев или коллег, но угоди зрителю. Ничем подобным здесь не пахнет. И именно отсюда — все скандалы вокруг фильма. Начать с того, что его просто неудобно смотреть. Странно, но впервые с того момента, когда фон Триер начал использовать свою видеостилистику, на него посыпались упреки. Видимо, объясняется это тем, что «Королевство» все смотрели только по телевизору, а на «Идиотов» ходила исключительно подготовленная публика. «Танцующая» же подавалась изначально как фильм для широкого экрана (так и есть) и для широкой публики. Речь идет о буквально физическом воздействии прыгающего «живого» видеоряда — у зрителей начинает болеть голова, их тошнит, они не могут выдержать больше получаса, а потом жалуются администрации кинотеатра — «копия некачественная». И если здесь речь идет об уже апробированной концепции, то увертюра в начале фильма (зал вынужден больше трех минут слушать музыку, глядя на темный экран) — совершенно откровенная провокация, заставляющая зрителей свистеть и покидать зал. «Танцующая» — фильм, смотреть который трудно, неудобно, неуютно.

Но с изображением свыкнуться можно, а вот с сутью — вряд ли. В картине полно явных и неявных «небрежностей»: никак не оправданно подлое поведение Билла, слабо объясняется молчание Сельмы на суде, сомнения в юридической правомочности вызывает необходимость отдать адвокату приговоренной к смерти сбережения на лечение больного ребенка.

Фон Триер досадил и интеллектуалам, и рядовому зрителю. Фильм шоки-

рует неподготовленных, вызывает головную боль и истерики. Киноманы недовольно бурчат что-то о недостойном компромиссе, кивке в сторону поп-культуры. Заставляющий зажмуриться финал раздражает и тех и других.

Фон Триер попирает логику ради того, чтобы драма — скорее, даже трагедия — закончилась так, как трагедии положено. Режиссер не только лишает зрителя последней хоровой песни, того катарсиса, который искупал жестокость истории в «Рассекая волны», он натуралистично, подробно и беспощадно показывает процесс несправедливого физического уничтожения живого человека. Зрителю отказано и в надежде на то, что впоследствии ужасная ошибка будет раскрыта, — даже лучшие друзья Сельмы не подозревают, что деньги она не украла, а убийство совершила в порядке самозащиты. Зритель расплачивается за все сполна: за желание после работы отдохнуть в кино, за любовь к комедиям и мюзиклам, за эстетство и снобизм... Слезы — не катарсические и умиленные, а слезы ужаса, которые фон Триер почти что силой выжимает из тебя. Это физический ущерб, который он причиняет зрителю (факт: некоторых впечатлительных особ увозили после сеанса на «скорой» с сердечным приступом, после чего на кассе появилось объявление «Особо нервным и беременным не рекомендуется»). Все это плата за ложь, которой пропиталось не только кино, но и все мы, его потребители.

Другими словами, это выкуп за поражение в войне, которую Ларс фон Триер у нас выиграл.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

«Даешь Европу»

...Средь грозных волн и бурной тьмы...

«Д.Е.» — спектакль Мейерхольда, в 1924 году превратившего политическое обозрение (три экрана были задействованы на сцене) в музыкальное ревю. Джаз, впервые прозвучавший в СССР с подмостков, разоблачал «буржуазный Запад» в зрелищной форме левого искусства. Кинофикация театра 20-х годов, как и театрализация кино 60-х, сойдясь в киноТеатре фон Триера, порождает самую, по-моему, волнующую интригу «Танцующей во тьме».

Эта радикальная картина отражает состояние искусства 90-х с оглядкой на 60-е (время ее действия), которые осмыслены не в стилистике ретро, то есть в прямой — иллюзионистской, а в обратной перспективе. В согласии с уроками киноавангарда того времени (дрожащая, как бы любительская «документальная» съемка, брехтовское «разъединение элементов», почитание «низких» жан-

ров...), но и в переводе агрессивного монтажа на практически естественный. Притом что идеальная лигатура кадров производит шоковый эффект.

«Вот здесь, на голых конструкциях-площадках, в холщово-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных иллюзий» (Мейерхольд). Таков, я думаю, главный сюжет «Танцующей».

Здесь тривиальные жанры — хоть мелодрама, хоть мюзикл — очуждаются не только, как опера в брехтовской «Трехгрошовой», взрывая и вновь устанавливая границы между искусством и действительностью. Здесь фон Триер, держа в памяти и в пальцах эффект очуждения, оживляет ресурсы замыленных жанров и возвращает им не забитую предрассудками мощь. Промывает зрение зрителя, чтобы он смог «приблизиться к самому себе». Ведь «до того как мы захотели снимать, мы хотели видеть — и в этом уникальность «новой волны» (Годар).

Разъединяя и совмещая элементы мелодрамы, мюзикла, трагедии, клипа, самодеятельного спектакля, звезд — одновременно в своей роли, в роли непрофессиональных артистов, и персонажей картины, — фон Триер не только построил виртуозную строгую композицию (наподобие случая с «Броненосцем» Эйзенштейна, уместившимся тютелька в тютельку под «Чакону» Баха). Не только доказал забытое: при хорошей «выдержке» «низкое» чаще всего оказывается «высоким»[1]. Но и, развернув лицом к публике одну условность за другой, достиг безусловного воздействия.

В который раз в истории искусств фон Триер — вослед предшественнику сюрреализма — устраивает «негаданную встречу швейной машинки и зонтика на операционном столе». И, во-первых, вышибая зрителя из колеи, отменяет сладостное утешение киноиллюзией. А во-вторых, упраздняет наконец разделение труда, максимально сокращая расстояние между экраном и залом. Таким образом он переносит симптоматику «отчужденной личности» (слепнущей героини и зрячей публики) из социальной коллективной жизни в проблему индивидуального выбора. И осуществляет победу «отчужденного человека» через массовое зрелище в прямом смысле — в смысле коллективного и отстраненного соучастия публики.

Ударив по иллюзионистской гладкописи, а также по пошлому балагану его же, казалось бы, оружием, фон Триер поступил, как классический авангардист. Поэтому сентиментальный (ай-ай-ай) сюжет в его фильме так же важен, как и работа над ним — работа, прогрессивно выражаясь, «над ошибками».

«Чем наивнее ситуация, чем проще сюжет — тем сильнее нужно подавать, придумывать много маленьких эффектов» (Мейерхольд об отношении актеров Кабуки к «простым сюжетам»).

Это интеллектуальное сверхэстетское кино о кино и левом искусстве, о ви́дении (условно совпадающем со зрением) и вообще о восприятии должно, конечно, раздражать эстетов, салонных интеллектуалов, любителей прекрасного. И, наверное, мучить зрителей, сносивших — под наркозом голливудского или телевизионного насилия — свои органы чувств. Точнее, настолько приспособившихся, что малейшее посягательство на их чудом уцелевшую комфортность воспринимается как уловка талантливого манипулятора. В этом смысле «провокатор» фон Триер, как Брехт или Годар, знавшие методы разборчивого воздействия на публику, достиг своей цели. Ангажируя зрителей в новую вариацию сюжета о «святой Иоанне» (но уже не скотобоен, а фабричных цехов), он, с одной стороны, накаляет страсть доверчивой пролетарки, артистки из американского ТРАМа, до дрейеровских «Страстей Жанны д'Арк» и суда над ней, решенного в жанре мистерии-буфф. С другой стороны, он эту страсть направляет на саркастическую пропаганду «фабрики грез», помогающей выживать эмигрантке Сельме на американской фабрике.

Социальная действительность Америки начала 60-х — удел в этом фильме «театра социальных масок» (Алперс о Мейерхольде) и американской трагедии-

[1] Туровская М. «Волга-Волга» и ее время. — «Киноведческие записки», 2000, № 45, с. 135.

мелодрамы. Но социальная действительность Америки расходится — еще один обертон брехтовского («Вор кричит: меня обокрали») очуждения — с апологией звуков ее киномузыки, на которые героиня фон Триера променяла родину и социалистический режим. Стоит ли говорить, что супертехнологичные клипы (их снимали сто камер) народной артистки Бьёрк в «Танцующей» — это рифма конца 90-х брехтовским зонгам, народным балладам из джунглей больших городов.

Опускается покров ночи,
Солнце ложится спать.
Невинным снятся сны.
И тебе тоже, соня,
Соня, соня, соня... —

речитатив Сельмы после убийства ограбившего ее полицейского.

В отличие от «Трехгрошовой оперы» (где главари мафии — полицейской и уголовной — друзья-приятели, поддерживающие друг друга взаимовыручкой и взятками, что не мешает одному отправить второго на виселицу), конфликт и уподобление персонажей в триеровской «опере нищих» остраняется суперусловной режиссурой. Убивая своего друга соседа, героиня Бьёрк оживляет его в клипе и не предает мертвеца на суде. Но и грабя бедняжку, полицейский Билл поступает, как киношный злодей, хотя после смерти он «восстает» жертвой социальных обстоятельств, освобождаясь таким образом от «кукольного дома» и от жены-мещанки, «похожей на кинозвезду».

Сельма фон Триера и Бьёрк — это «Мать» Горького—Брехта начала революционных 60-х годов.

Смелая героиня фон Триера—Бьёрк — антипод мамаши Кураж, терявшей своих детей по душевной слепоте, но из лучших побуждений и во имя их спасения. Полуслепая антикапитулянтка Сельма сродни немой Катрин, погибшей дочери Кураж. И перпендикулярная рифма фон Триера другой эмигрантке, Медее, которая в его версии (1987) античной трагедии тащила по оголенной земле тачку с детьми (перед тем как их повесить), как Кураж — свою повозку со скарбом... (Про Медею-чужестранку, униженную эмигрантку, ставил свой спектакль Любимов, не прошедший и мимо «Матери».)

Холодному пламени своей Медеи и экспрессионистской «драме состояний» с протагонисткой Бесс («Рассекая волны»), одержимых страстью к мужу, фон Триер противопоставил «Танцующую», которая-таки достучалась до небес. Концептуальный режиссерский отказ от любовной (непременной в любимых Сельмой голливудских мюзиклах) истории (вернее, ослабление и потому сверхнапряжение истории Сельмы и Джеффа) есть, по сути, преодоление устойчивых жанровых границ. И приближение к прозрачной точности дрейеровского «Слова». «Никто не посмеет обидеть ребенка, — говорит Йоханнесс, — когда мама на небе». «Когда мама умерла, она всегда с нами». Не говоря о том, что чудо триеровского искусства в этом фильме принадлежит магии чистой условности.

«Танцующая» — антимюзикл прежде всего потому, что вместо Золушки нам представляют певицу-визионерку, актрису-звезду, «опустившуюся» до непрофессионалки из самодеятельности, которая не любит последнюю песню в мюзиклах и не пускает сына на свою последнюю сцену.

Так не только умирают на сцене. Так создаются несентиментальные актерские легенды.

В то время как Эмили Уотсон, сыгравшая проститутку Бесс в предлагаемых ее мужем обстоятельствах и рассказывающая ему о том, чего он, паралитик, не может ни почувствовать, ни увидеть, прожила свою навязанную роль до гибели всерьез. Почему муж поднялся на ноги, точно сказать невозможно: то ли в результате операции, то ли под воздействием чудесного до отвращения таланта жены, то ли потому, что, как полагал Бергман, театр вообще похож на операционную.

«Моим художественным принципом было и остается не интуитивное творчество, но осознанное, конструктивное построение воздействующих элементов; воздействие должно быть заранее рассчитано и проанализировано, это самое важное» (Эйзенштейн, 1926). Упрекать фон Триера в рационализме так же глупо, как Эйзенштейна — в насилии. Или биомеханику — в укреплении одной только спортивной сноровки актеров без «нутра».

Слепнущая героиня представляет открытый прием фон Триера против опасности «обмануть глаз (а также «разум») иллюзорной похожестью форм»[2]. А его разъединение элементов сближается с монтажом аттракционов («безусловных рефлексов»). Они «в таком случае есть не что иное, как *техника экстаза,* прояснению которой Эйзенштейн в своих работах уделяет столько места. Интересно, что режиссер, изучавший возможности интеллектуального кино, обращается к массовому зрелищу и его истокам, понимая, что с аттракцией, создаваемой *коллективным восприятием,* вряд ли можно что-либо сравнить»[3].

Эйзенштейн — как ученик Мейерхольда — апеллирует к цирку. Фон Триер — к мелодраме и мюзиклу. А Бьёрк, сыгравшая в, казалось бы, разной исполнительской технике — от супернатуральной, то есть обостренно психологической, до биомеханической, то есть натренированной рефлекторной возбудимости, — сохраняет жесткий каркас роли при пластической-психической лабильности. И, возможно, на ощупь протягивает руку китайчонку-бою Бабановой (с ее сказочным голосом) из «Рычи, Китай!», спевшему перед самоубийством песню, в которой «смелость и протест перемежаются с отчаянием и страхом смерти»[4].

При всем несоответствии поведения фон Триера требованиям «Догмы», объявленной пиаровской акцией прагматичного невротика, я бы рискнула сравнить этот манифест с «Малым органоном» Брехта.

Торжество интеллектуального экстатичного кино в последнем фильме фон Триера, где, по Брехту, «чувства толкают нас на высшее напряжение нашего разума, а разум очищает наши чувства», — это не только наведение мостов между видимым — сокрытым, но также испытание, с немодной плакатной наглядностью, зрительской способности смотреть, видеть. И соображать. В конце концов, «Догма», как в ней утверждается, — «это акция спасения».

«Спасайся, кто может (жизнь)» — симптоматичное название фильма «последнего советского кинематографиста» Годара.

Смерть кино фон Триер констатирует в 60-м. Но и театр исчерпывал к этому времени свои художественные идеи. Поэтому именно Брехт в 60-е становится кумиром театральных новаторов[5].

«Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства»[6]. Сейчас «тем более важную роль играет его авангард. Не случайно термин «авангард» имеет военную коннотацию»[7]. Не случайно, что и опыты всех выдающихся леваков рассматривались как маневры на «театре военных действий» или на «арене борьбы».

Фон Триер, не расставаясь с дальними товарищами по оружию, прощупывает действенность кино и таким образом отрезвляет загипнотизированную стереотипами публику. Он настаивает на возвращении утраченного простодушия и называет «Идиотов» своим «самым политическим фильмом»[8]. Теперь ясно, что хэппенинг «Идиотов» был репетицией к взятию новых рубежей — прологом к преображенной лефовской эстетике «Танцующей». Если в прошлом фильме актеры свободно входили-выходили из роли и снимались в интервью по поводу этих ролей, вмонтированных в ткань фильма, то в «Танцующей» разъединение элементов реализуется и более просто, и более изощренно.

В «Идиотах» состязания артистов в роли идиотов разыгрывались для самих персонажей и их зрителей. Одна из них — в актерском двухнедельнике не участвующая — постепенно входила в искомый «метод физических действий» настолько, что в финале старательные имитаторы были посрамлены. Глумление над буржуа (и «буржуазным гуманизмом»), втайне ненавидящими «идиотов», но стыдящимися в этом признаться, мне казалось слишком инфантильной ле-

---

[2] Петровская Е. Семиотика в противовес абстрактному кино. — «Киноведческие записки», 2000, № 44, с. 242.
[3] Там же, с. 244.
[4] Новицкий П. Образы актеров. Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 345.
[5] См.: Зингерман Б. Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века. — «Театр», 2000, № 3, с. 151.
[6] «Догма 95». Цит. по: «Искусство кино», 1998, № 12, с. 57.
[7] Там же.

вацкой идеей, чтобы ею вдохновиться. Агрессивные анархисты (по роли) — герои хэппенинга получались такими же слабаками (если не лицемерами), как и благонамеренные обыватели. При том, что было ясно: никакой актерский тренинг в коммуне не разрешит их страхи и комплексы. А шоковая терапия — всего лишь эффектная невеликая иллюзия. Фон Триеру понадобилась смерть ребеночка, чтобы его героиня стала безумной по праву и по Станиславскому. Выходило сильно, но отделаться от ощущения художественного трюка (вроде колокольного перезвона в «Рассекая волны») не удавалось.

Теперь не то. Теперь фон Триер дурака не валяет в своей «битве карнавала с постом» — мелодрамы с мюзиклом, трагедии с эпическим кино, биомеханики с «театром переживаний», звезды Бьёрк со звездой Денёв, «Шербурских зонтиков», «Девушек из Рошфора» со «Звуками музыки», Петера Стурмаре, сыгравшего простака Джеффа (а у Бергмана Гамлета), с Джоэлом Греем (конферансье из «Кабаре») в роли немифического[9] чешского степиста Ольджриха Нового.

Когда-то, в «Эпидемии», соавтор сценариста, сыгранного фон Триером, мечтал «написать об Америке, как Кафка»... Сейчас фон Триер обезвреживает «здравый американский смысл» в плакатных масках героев-американцев и в изящных пролеткультовских клипах, объединивших этих американцев с «Европой» — Бьёрк. К тому же через лукавое снижение статуса звезд — приглушенной роли Денёв или гротескной Грея — он превозносит их как уникальный знак качества и наглядное пособие из истории кино.

Ведь смысл эффекта очуждения «заключается в том, чтобы представить зрителю хорошо знакомое, казалось бы, обыденное явление странным, непонятным, вызывающим на дискуссию и на раздумье» (Брехт). Брехтовская эстетика отвечала социальным требованиям времени и формировалась в эпоху надвигающегося фашизма. Последний фильм фон Триера — это реакция на тоталитарное засилие иллюзионистского искусства-обманки.

Равно как Брехт, немыслимый без «кукольного театра и ярмарочных «панорам»... без здоровых, грубоватых плебейских основ немецкого народного искусства»[10], фон Триер в последней картине невнятен без заразительного бесстыдства плебейских жанров, без утонченного скольжения по американским горкам великой условности. Начиная с музыкального номера артистов в прозодежде до последнего прохода Сельмы из камеры (где она «слышит голоса») на виселицу — фактически из-за кулис на сцену. Когда петля затянется, занавес захлопнется. И мы увидим потрясенную публику, вскочившую из кресел тюремного партера. Ведь и на казнь пролетарка артистка и чешская коммунистка с человеческим лицом то ли исландки, то ли мутантки, безумно похожая на Татьяну Самойлову, причем и на юную, и на немолодую, приглашает своих ангелов-хранителей, как на премьеру. А идя по тюремному коридору к финальной мизансцене, открывая камеры с заключенными, словно гримуборные с артистами, и вовлекая в танец товарищей по несчастью, Бьёрк — подобно Веронике в финале «Летят журавли» — обессмертила триеровский (107 steps) марш «Прощание славянки».

Секунда кадра, когда (перед началом клипа на мосту: «...я все уже видела... человека, которого убил лучший друг... кем я была... кем буду... а больше и смотреть-то не на что») она бросает в речку очки, может сравниться с кадром покатившейся по одесской лестнице коляски. С легкомысленным, жестоким, вроде случайным — продуманнейшим жестом-«переключением» режиссера и героини, которая в детском самодеятельном спектакле (первая сцена после увертюры) поет про «усики котят, яркие медные чайники и теплые шерстяные рукавички». Потом эти слова она вспомнит в камере смертницы, перед тем как исполнить «Пляску под виселицей». В этой картине Брейгеля точка зрения художника возносится высоко. И у фон Триера камера взмывает вверх после затянувшейся петли, оборванной песни.

Если триеровская «Медея» по колориту напоминает «Сумрачный день» Брейгеля с его набухшими тучами, северным пейзажем, прозрачными ветвями деревьев и красно-коричневым тоном земли, которому у фон Триера вторят ог-

---

[9] Указано Сергеем Кудрявцевым.

[10] К л ю е в В. Бертольт Брехт — новатор театра. М., 1961, с. 41.

ненно-рыжие волосы Медеи, то бурый цвет «Танцующей», прореженный ярким цветом музыкальных вставок, под стать серо-сиреневой гамме «Слепых». У фон Триера слепнущая Сельма не то чтобы годится в поводыри «духовных» слепцов, но становится проводником недостоверного-неиллюзорного и потому именно необесцененного искусства. Последней неразоблаченной социальной утопии.

Поэтому так важно, что Сельма — так актриса заучивает роль — вызубривает буквы, чтобы обмануть окулиста и получить разрешение на работу в цехе. Поэтому так артистично грохочут «говорящие станки»: «Мы создадим ритм и унесем тебя вдаль. Стук механизма, какой волшебный звук...», создающий почти мейерхольдовский конструктивистский «эффект очищения чувств». Поэтому так безупречна солидарность подпевающего, подтанцовывающего Сельме кордебалета рабочих: «Ты все уже видела, и все, что ты видела, ты можешь всегда просмотреть на своем частном маленьком экране...» Поэтому так важно на страшном американском суде вдруг всем вместе запеть: «Мы всегда готовы поддержать тебя...»

Все-таки лучшего — мюзиклов — у Америки не отнять.

Поэтому так ошеломляет невесомое «отпущение вины» убитого Сельмой — ожившего Билла: «Я прощаю тебя. Поторопись!» — которому подпевает жена: «Тебе нужно спешить. Я вызвала полицию. Они уже в пути».

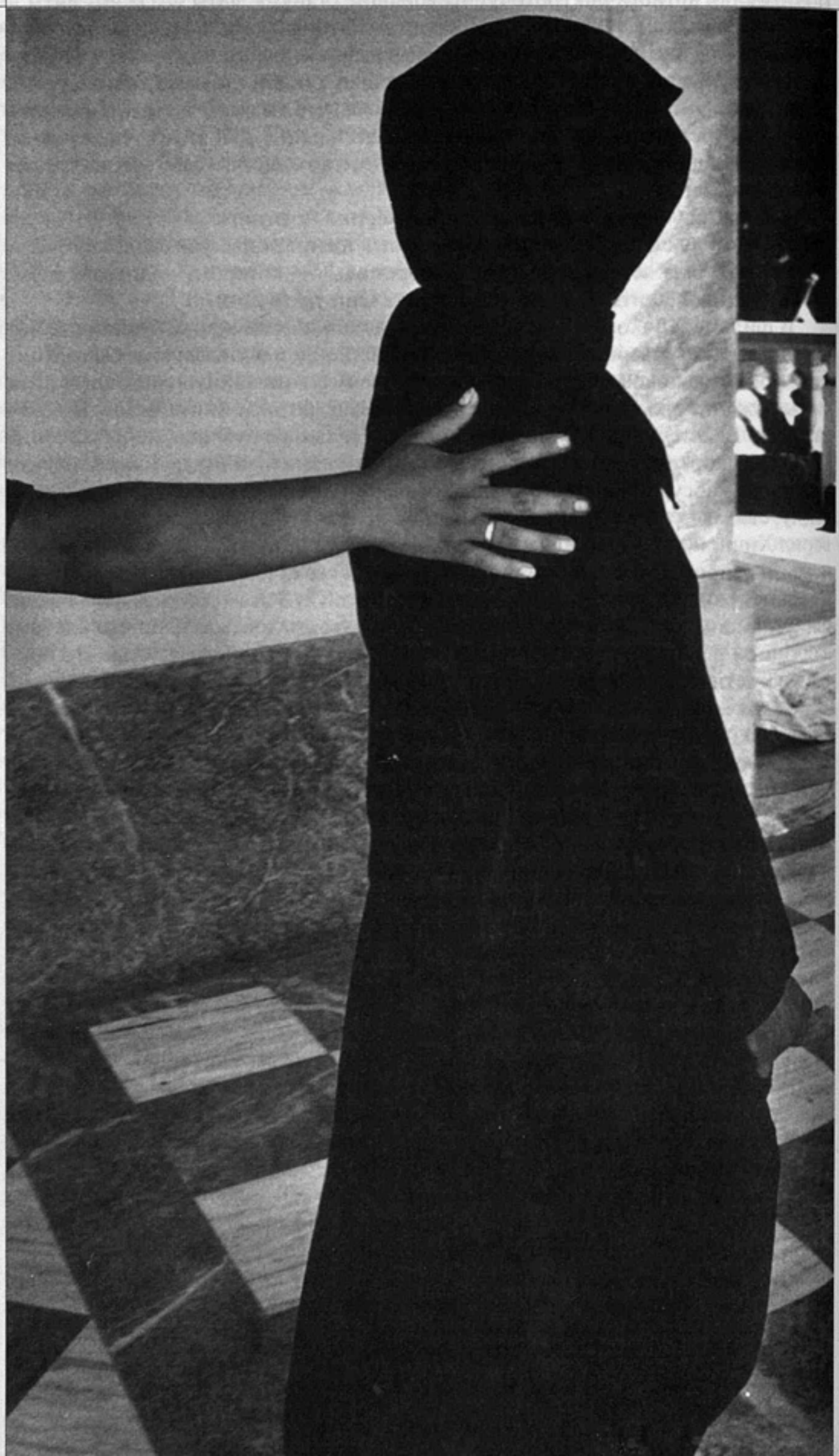
В фильме Хичкока «Я исповедуюсь» немецкий беженец, ставший ризничим в Квебеке, совершает во время кражи убийство и исповедуется священнику. В убийстве подозревают священника, но он хранит тайну исповеди. В роли жены беженца должна была сниматься шведская актриса Анита Бьёрк! Но снялась Энн Бакстер. Фильм успеха не имел. «...Не только публика, но и большинство критиков, очевидно, поняли дело так, что хранить тайну исповеди, рискуя жизнью, — абсурд»[11]. Рискуя жизнью, Сельма не выдала скрепленную клятвой тайну, связавшую ее с полицейским одной цепью. «Мы, католики, знаем, — говорил Хичкок, — что патер ни при каких условиях не может раскрыть тайну исповеди. А протестанты, атеисты или язычники скажут: «Смех, да и только, кто же станет молчать, рискуя жизнью ради другого!»[12]. В этом вопросе фон Триер, поступивший как новообращенный католик («экзотическая», по его словам, для Дании религия), воссоединяется с почти религиозной твердостью его прокоммунистически настроенной героини, изживая при этом надрывный пафос «Рассекая волны».

«Легкой встряске для вялых чувств»[13] (как определял Брехт в «Речи к датским рабочим — актерам об искусстве наблюдения» обычные развлекательные зрелища) фон Триер противопоставил наивную жестокость мелодрамы и непродувной лиризм революционного искусства. Пробудил напряжение ума, мало что стоящее без душевной тревоги. Так, собственно, трехгрошовый сюжет — наперекор автоматизму восприятия — возвышается до искусства и становится «элементом действительности». А «Элемент преступления», несмотря на свой оперный размах, — всего лишь одним из фильмов фон Триера.

---

[11] Трюффо Франсуа. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996, с. 118.
[12] Там же, с. 119.
[13] Брехт Б. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 447.

КОММЕНТАРИИ



ПОПЫТКА ПРЕСТУПЛЕНИЯ

ИГОРЬ МАНЦОВ

Как вам спится, мистер Фукуяма?

Когда на землю Австралии пришли Олимпийские игры, я случайно оказался у телевизора. Смотрел довольно много, с неожиданным для себя самого интересом. Олимпиада — травестия этно- и геополитики. Весь мир — белый, черный, желтый и даже голубой — на две недели собирается в отдельно взятом месте и нароком проговаривает заветные тайны.

О том, что единой, общечеловеческой перспективы развития больше не существует, мне привелось догадаться где-то в 80-м. Впрочем, Московские игры здесь ни при чем. Попросту в моем школьном классе появились новые ученики и попытались сломать устоявшуюся систему спортивных приоритетов. Мальчики эти не любили потеть на футбольном поле, на дорожке стадиона или лыжне. Им нравилось, вихляя бедрами, перемещаться под баскетбольным кольцом. Когда имитация спортивного единоборства ленивого нападающего и столь же ленивого защитника достигала стадии неприличия, все участники процесса немотивированно замирали, давая возможность владельцу мяча сделать судьбоносный бросок. Судьбоносный не потому, что он что-то для кого-то решал, нет, подобный статус сообщали броску последующие ритуальные действия участников престижного коллективного таинства. Дело в том, что предельный случай футбольной «пластики восторга» — нелепые (потому что усталость) прыжки или неэстетичная, с перекошенными от счастья физиономиями куча-мала триумфаторов прямо в подножной грязи на матушке-земле. Не то — ленивые, артистичные баскетболисты! Забросил в кольцо или не забросил, все одно, обязан продолжить драматичное воздевание рук к небесам, то бишь к потолку спортзала, с последующим их изощренным заламыванием. Кроме того (сил-то осталось немерено, ибо все легким пешком, понарошку!), следовало лениво переругиваться с партнерами, небрежно опускать соперников, растягивая рот в самодовольной, ироничной усмешке, и, безусловно, отмечать своим беззлобным, снисходительным вниманием разместившихся неподалеку девчонок, ради которых, как я догадываюсь, весь спектакль и затевался. А попробуй, например, улыбнуться потенциальной подружке после напряженного рейда по футбольному флангу. Да кто ж тебя разглядит? Впрочем, и то хорошо, что не видно твоей перекошенной от напряжения морды лица, на которой улыбка прочитывается, как звериный оскал.

Здесь, читатель, я должен заметить, что спортивные нравы как таковые меня нимало не интересуют. Меня занимает их социальная подоплека. Законодатели новой спортивной моды не имели к баскетбольной игре никакой физиологической склонности. Зато они имели безусловную склонность к утверждению, овнешнению своего повышенного социального статуса. Лишь полтора десятка лет спустя я узнал, что родители новоявленных баскетболистов поголовно работали в сфере торговли, в сфере циркуляции престижного дефицита продовольственного и вещевого характера. Конец 70-х — время, когда означенная прослойка, набрав достаточную силу и ускорение, включилась в борьбу за перераспределение обще-

ственных благ, за легитимацию потребления как ключевой жизненной ценности. Лишь спустя десять-двенадцать лет директорам магазинов и зав. секциями удастся на законной основе передать вверенные им материальные ценности детям-наследникам. Тогда, в начале 80-х, приходилось довольствоваться тем, чтобы по-новому *означивать* себя, настаивая на глубоко укорененной склонности к «непотным», аристократическим видам спорта или пламенной любви к жесткой гитарной музыке, вроде Риччи Блэкмора и компании. Самое забавное, что, когда необходимость означивать себя Блэкмором как социальной этикеткой отпала, с чувством глубокого удовлетворения они променяли его на куда более эстетически близкую облегченную западную попсу.

Аналогично: баскетбол променяли на теннис. На следующий день после громкой победы Евгения Кафельникова в финале олимпийского теннисного турнира меня занесло на бескрайние просторы тульского ЦПКиО, иначе говоря, Парка культуры и отдыха. На общедоступном теннисном корте довелось наблюдать умопомрачительную картину. Хорошо одетые молодые мамаши вкупе с оголтелыми родственниками проводили спортивную битву теннисных гигантов, то есть по всем правилам, со всеми полагающимися сетами, геймами и матч-болами. В роли двух гигантов выступали едва ли переросшие теннисную ракетку мальчики. Дети очень старались, неистовствовали вместе с собравшимися взрослыми идиотами и явно воспроизводили набор стереотипных приемов публичного поведения теннисных звезд. Едва я вспомнил, каким молодецким жестом Кафельников пульнул свою ракетку победителя в зрительскую аудиторию, как меня сдуло с наблюдательной скамейки и унесло подальше от того места, где нарядные тульские дамы целенаправленно готовили своих семилетних детей к продаже на рынке успеха.

Весьма показательно разделение труда в российской олимпийской команде. Скажем, борцы и боксеры — почти поголовно выходцы из северокавказского региона — Дагестана, Ингушетии, Осетии или Чечни. Тяжелая, неблагодарная, потная работа. Тележурналисты не баловали вниманием немногословных, косноязычных парней. Впрочем, вот один из наших победителей-борцов попадает в фокус объектива, говорит о том, что настоящая мужская дружба для него — наивысшая ценность. Важнее олимпийской победы. Ну кому это нужно? Люди из телевизора сворачивают разговор.

То ли дело ухоженные, причесанные гимнастки-художественницы или мастерицы синхронного плавания! Эти — из самых продвинутых. Лидера нашей художественной гимнастики Алину Кабаеву кто только не пытал: суждения взвешенные, идеи передовые. «Алина, а какой любви вы ждете от жизни?» — «Я хочу, чтобы мой мужчина любил меня больше, чем я его!» Ну что скажешь, у этой все так и будет. От такой, сколь мало ее ни люби, все одно — получишь еще меньше. Ангельское личико, совершенная фигура, умопомрачительная пластика, трезвый расчет, холодная голова. Впрочем, именно у непобедимой, непреклонной Алины роковым образом падает обруч, в результате — только бронзовая медаль. Алина расстроилась, хотя улыбалась столь же очаровательно, как с рекламы на московских троллейбусах. Мне ее было не жаль: чувствительное поражение — единственное средство от сумасбродной гордыни.

А что происходит во всем остальном мире? Да примерно то же самое. Вот, положим, футбольная сборная Франции. Всего полтора десятка лет назад, в эпоху Платини, в ее составе — всего один темнокожий игрок, блестящий полузащитник Тигана. 1998 год — в команде, победившей на мировом первенстве, этнических французов можно пересчитать по пальцам. В 2000 году, после чемпионата Европы, покидают сборную едва ли не последние «белые европейцы» Дюшам и Блан. Теперь сборная Франции сплошь состоит из темнокожих виртуозов мяча!

Но почти та же самая ситуация — в футбольных сборных Голландии, Англии. Даже замечательную победу московского «Спартака» над лиссабонским «Спортингом» в сентябре 2000 года обеспечили два темнокожих бразильца — Маркао и Робсон, разыгравшиеся в последнее время к всеобщему восторгу российских болельщиков. А что же происходит с коренными европейцами? Ничего особенного, европейцы последовательно выбирают: элегантный баскетбол, хорошо оплачиваемый теннис, ни к чему не обязывающие ролики, паломничество к архитектурным руинам, которое кто-то по старинке все еще именует туризмом, и, наконец, поглощение заокеанского поп-корна перед видеомагнитофоном. «Белые люди» выбирают комфорт! Блистательного Мишеля Платини сменяет умопомрачительный Зинеддин Зидан, а в это время, наивно успокаивая себя и благополуч-

ное западное человечество, философ Фукуяма пишет знаменитую работу «Конец истории». Однако ровно в то мгновение, когда потрясающая французская команда окончательно превратилась в сборную афро-азиатских этносов, стало очевидно: маховик Истории и не думал останавливаться, на несколько десятков лет его слегка притормозили две до крайности спесивые мировые империи. Теперь осталась одна, и ей уже не под силу держать заново разогнавшийся исторический локомотив.

Положим, для жителей европейской части России выбор вида спорта — вопрос вкуса и личных пристрастий. Вот перед стартом исповедуется Максим Опалев, наш фаворит в гребле на каноэ. Перепробовал десяток видов, прежде чем остановился на самом экзотическом: «Хотел бы покататься на озере Титикака и почесать спинку гиппопотаму!» А вот рассказ об очередном российском борце: в Хасавюрте, откуда он родом, особенно выбирать не приходилось, либо борьба через «не могу», стиснув зубы, чтобы выжить, либо беспредел и асоциальная жизнь. И что же? В результате борец становится олимпийским чемпионом, потому что для него это *вопрос жизни и смерти*, а Опалев лишь на одной дистанции поднимается на пьедестал, недоумевая, отчего это остался без золотой медали.

Звонит давняя знакомая из Питера: «Сижу дома, занимаюсь только детьми, знаешь, сколько нужно сил, чтобы дать им хорошее образование?» Но олимпийский опыт показывает, что в новой, едва складывающейся этно- и геополитической реальности «хорошего образования» для победы, в том числе социальной, может не хватить. Хорошее образование в сочетании с духовной расслабленностью и потребительской психологией есть непременное условие изысканного постиндустриального фиаско.

Впрочем, что это я впал в морализаторский тон? Сегодня подобный тон не вызывает доверия к автору. Придется поэтому для равновесия пересказать мое самое пикантное и попросту неприличное олимпийское впечатление.

Дело было в последний день. На телеканале РТР дали подборку интереснейших видеофактов сиднейской Олимпиады. Один микросюжет продолжительностью двадцать секунд меня просто потряс. Все мы знаем игру водное поло. Игра на выносливость, медленная, вязкая, зрелищно не слишком выразительная. Так я полагал всю предшествующую жизнь, опираясь только на *поверхностную*, надводную информацию. Но, оказывается, самое интересное, самое захватывающее и невероятное происходит *под водой*. Впрочем, как водится.

Осторожный комментатор предупреждает: «Внимание! То, что происходит под водой в женском водном поло, я попросту не могу вынести на общедоступные телеэкраны!» Но поверьте, даже куда более мягкий — мужской вариант вызывает душевный трепет. Вот надводная картина: два дюжих мужика в опасной близости, один контролирует мяч, другой, словно бы нехотя, его атакует. Я всегда задавал себе вопрос: почему же *настолько* нехотя, настолько пассивно, ведь ставка — олимпийское «золото»? О, юношеская наивность! Настоящая мужская борьба ведется ногами и другой, подводной рукой. Сколько здесь неподдельной страсти: удары в живот, в грудь, в пах, по бедрам, по ягодицам, небезуспешные попытки сорвать с противника плавки, незаурядное подводное тэквандо и наконец вершина праздника спорта, квинтэссенция духоподъемного олимпийского маразма — отчаявшись обыграть конкурента под водой, спортсмен недрогнувшей рукой крутит его, что называется, за яйца! Но и жертва не остается в долгу, проделывая ровно ту же садистскую процедуру. И вот герои современного спорта зависают в прозрачной влаге бассейна, силясь оторвать друг другу мужское достоинство. «О, спорт, ты — мир!» — возопил столетие назад Пьер де Кубертен, заново придумавший Олимпийское движение. Автоматически рифмую: «Мир лежит во зле». Но, как принято выражаться в эпоху политкорректности, не будем о грустном.

Будем — о праздничной атмосфере. Телекомментаторы сходили с ума: «Такого роскошного открытия история Олимпиад еще не знала!» Только люди с помраченным сознанием могли обозвать глупейшую по сути, пышную до спесивости церемонию важнейшим культурным событием года. Думаю, той же оценки заслуживает церемония закрытия. Журналисты в восторге от масштабности и технологической оснащенности мероприятия. Через час-другой те же телеканалы демонстрируют, допустим, великие физкультурные парады 30-х годов. Здесь — все не нравится. А какая, позвольте спросить, разница? А никакой, и там и сям — тоталитарная благоглупость. Комментатор Олимпиады решил блеснуть эрудицией: «Пожалуй, эта поп-группа икс будет покруче поп-группы игрек!» Вот это да! Вот

это продвинутость! Ответ на мой наивный вопрос, оказывается, несложен: сиднейская церемония приобщает к высокой западной культуре, а сталинский парад — всего-навсего к азиатчине. Но мы с тобой, читатель, ежели вырубим цветность и вообразим сногсшибательную, полуголую, мою самую любимую австралийку Кайли Миноуг наглухо затянутой в сарафан Лидией Руслановой, никакой разницы не заметим. Не так ли?

Зато очень понравился сдвоенный телеролик, который то и дело пускали в перерывах между стартами. Греция, 2000 год. «Папа, а правда греки придумали Олимпийские игры?» — «Я думаю, это реклама, сынок!» Вот именно, реклама кока-колы, причем одна из лучших в телевизоре. «Папа, а рекламу тоже придумали греки?» — «Лучше бы они придумали Олимпийские игры!» И тут не поспоришь. Хотя, с другой стороны, греки как родоначальники западной цивилизации придумали и то и другое. Массовая культура — на совести греческого полиса. Опосредованно, но все же. Теперь Запад попался в собственную ловушку: «белые люди» неумеренно потребляют, расслабляются, теряют инициативу. «Черные» — бегают, прыгают, бьют друг другу морду, бросают в кольцо мяч. О, все мои незамысловатые выкладки могла бы увековечить победа литовских баскетболистов над американскими в полуфинале! Всего один трехочковый бросок, и, кажется, я в знак благодарности поменял бы свое гражданство на литовское, а профессию кинокритика — на спортивного журналиста!

Кто не знает: американская баскетбольная «Команда мечты», иначе говоря, «Dream Team», непобедима. То есть абсолютно. То есть так принято было считать. До полуфинала с литовцами. Литовцы их сделали. Почти. Сегодня, на рубеже столетий, этого «почти» достаточно. Что это все значит? Да то же самое: История не закончилась, за любую мечту, в том числе и американскую, придется бороться заново, с нуля. Французам — за французскую мечту, нам — за российскую, а представителям земного рая из Сьерра-Леоне или Гвинеи-Бисау — каждому, соответственно, за свою. Конечно, если кроме фиников и песчаной косы хочется чего-нибудь посущественней.

Ведь вот проиграл непобедимый Карелин. За него я, признаюсь, переживал. Все же наш бывший знаменосец, честь флага и все такое. Но Карелина обманули, перехитрили, свели на нет. Карелин проиграл. Это звучит страшно. Как приговор. Партии «Единство» и, значит, нашей политической системе. Карелин, как известно, вместе с МЧС-Шойгу организовал крупнейшую партию Госдумы. Как жить? А если бы проиграла «Команда мечты», распалась бы Америка на суверенные штаты? Вопрос не праздный. Олимпиада — травестия большой политики и очень многое проясняет на полях. Кое на что намекает, без дураков.

Не слишком богатый российский народ истово, по старой российской привычке болеет за российских же спортсменов. Но спортсмены-то в основе болеют за себя, замыслив посредством спортивных свершений индивидуалистическое бегство-отступничество, отправившись на сепаратные поиски успеха. Надеюсь, нелепое поражение на Играх в Сиднее убережет великого атлета от новых политических игр в Москве.

Когда погибла подлодка «Курск», народные витии, политики и простые люди с улицы, гневно заглядывая в телеобъектив, голосили: «Правды хотим! *Всей* правды хотим!» Мне в их настойчивости послышались самоуверенность и бравада. А ну как вся правда вам не по чину? А ну обделаете штаны, а ну как сердце не выдержит, разорвется от ужаса? Готовы ли вы, братия, ко *всей*, то есть подводной, правде, нужна ли она вам *вся*? Признаюсь, когда я увидел, как два добрых молодца крутят друг друга за половые органы, оторопел. Этого ли хотели отцы перестройки и гласности? Бывает ли под водой что-либо *похуже* этого? И что, наконец, учиняют друг с другом ватерполистки-дамы? Господи, разреши мне знать ровно столько, сколько выдержит моя изнеженная, расслабленная всемирной политкорректностью психика! Разреши мне по возможности спокойно спать по ночам, дозируй кошмары и потрясения, но ни за что, ни за что не тормози Большую Историю. Потому что самое невыносимое — знать, что «Команда мечты» и Александр Карелин в принципе непобедимы, что западные ценности и их бескорыстные сеятели безусловно непогрешимы, а значит, ты, одной ногой родившийся на Востоке, человек второго сорта, «черный человек» и Риччи Блэкмор тебе не принадлежит.

Олимпиада закончилась, а История нет. Мистер Фукуяма там, у себя в Америке, малость погорячился. Как говаривал в одной телепрограмме Бодров-младший: «Все только начинается!»

ТЕХНОЛОГИЯ + ОПЕРЕТТА

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Сюита убитых троянцев

Помимо перечня или списка ахейских (европейских) кораблей — того самого, который обычно прочитывают до половины и то во время бессонницы, — «Илиада» Гомера содержит еще более обширный каталог телесных деформаций и способов умерщвления, означенный в основном именами убитых троянцев (азиатов). Здесь есть разнообразно пробитые и расколотые черепа: в ухо и насквозь через другое ухо; насквозь в висок; через переносицу, рот и подбородок; ударом в затылок — так что глаза кровавыми шариками падают к подножию колесницы. Есть стрелы, вонзающиеся в сердце, в плечо, в печень, в лобковую кость насквозь, в мочевой пузырь. Есть шеи, пробитые так, что голова, повисающая лишь на лоскуте кожи, бессильно валится набок, есть туловища без головы и рук, «как ступа» катящиеся среди сражающихся. Следуя тексту, 23 упоминаемых в «Илиаде» поименно ахейских вождя по нашим подсчетам умертвили совместными усилиями 187 троянцев (опять-таки считая тех, кто упомянут поименно): 24 человека ударами в голову и лицо, 13 — ударами в шею, 23 — в грудь, плечо и руки, 14 — в спину и зад, 20 — в шею и живот, 4 — ударами в бедра и ноги, и еще 89, чьи способы убийства не детализируются. (Римский мифограф Гигин приводит в своем списке 22 ахейских вождей, убивших, соответственно, 362 троянцев — однако он подсчитывал, очевидно, по всем поэмам троянского цикла, многие из которых до нас не дошли.) Больше всех поименованных троянцев, казалось, должен был умертвить Ахиллес, однако по нашим подсчетам с 25 жертвами он занимает лишь второе место, немного уступая своему другу Патроклу, на счету которого 27 троянцев. Гигин приводит цифры: 72 троянца для Ахиллеса и 54 для Патрокла, что опять-таки вполне объяснимо — «Илиада» заканчивается, когда Ахиллес еще оставался в живых. В распоряжении Гигина были другие тексты, детально описывающие последующие подвиги Ахиллеса вплоть до его смерти. На третье и четвертое места у нас выходят Диомед и Аякс Теламонид (Большой Аякс) — по 18 и 14 троянцев (у Гигина, соответственно, 18 и 28), далее с теми или иными вариациями следуют Агамемнон, Одиссей, Менелай, Аякс Оилид (Маленький Аякс), Тевкр, Идоменей и другие.

Имена ахейских вождей, многие из которых первоначально являлись местными божествами, культовыми героями-покровителями, дошли до Гомера (или кто бы там ни был автором «Илиады») из более древних преданий. Причем песни «Илиады» исполнялись рапсодами как раз в присутствии тех, кто возводил свой род к тому или иному из вождей, что тоже, надо полагать, от исполнения к исполнению влияло на вариации в степенях проявляемого конкретными персонажами героизма и числе умерщвленных ими. Иное дело «пушечное мясо», чужеродные троянцы, появляющиеся в тексте, как правило, лишь для того, чтобы немедленно быть убитыми кем-то из беззаветных ахейцев. Совершенно очевидно, что их имена придумывались наспех, возможно, импровизировались прямо по ходу исполнения, подчиняясь скорее требованиям просодии или поэтического размера, нежели сюжета. Более того, некоторые из этих имен, как остроумно показывает Лев Клейн в своей замечательной книге «Анатомия «Илиады», являются лишь культовыми эпитетами убивших их «божественных ахейцев»: так, на-

пример, имена убитых Аяксом троянцев Пандока, Пираса и Пиларта — это страшные эпитеты божества смерти, подобного Аиду, каковым, возможно, и был сам Аякс изначально: «всех принимающий», «огневой», «вратозатворный». Что, впрочем, не помешало — очевидно, по невнимательности исполнителей или «редакторов» поэмы — затесаться в текст еще одному Пиларту, убитому на сей раз Патроклом. Повторяются и другие имена: три разных Меланиппа, убитых Тевкром, Антилохом и Патроклом; два Офелеста, убитых Тевкром и Ахиллесом, и т.д. Так или иначе, но троянские имена и прилагаемые к ним способы умерщвления кажутся подобием ритмизованной сетки, таблицы телесных деформаций, наложенной на изначальный сюжет и организующей его по какому-то сложному музыкальному принципу — в порядке чередования тех или иных созвучий и соответствующих им растерзанных органов. Особенно уместно здесь, наверное, вспомнить «серийную музыку». Эримас, Эпальт, Пир, Эхий — это секвенция Патрокла; Орсилох, Офелест, Ормен — секвенция Тевкра; Пандок, Лизандр, Пираз, Пиларт — секвенция Большого Аякса. А вот варианты телесных секвенций: «удар в грудь между сосков — удар в грудь у соска — удар в плечо — удар между плеч и в грудь насквозь» или, скажем, «череп пополам — в шею у ключицы по рукоять — разрубание живота у пупа» и т.д., с напрашивающимися вариациями. И подобно же музыке, возникновение троянцев, немедленно убиваемых, равно их исчезновению. «Анатомия «Илиады» — это судебная анатомия, однако можно представить себе и какого-нибудь параноидального художника, взявшегося сочинить или, скажем, протанцевать «сюиту убитых троянцев».

В своем знаменитом эссе «Лингвистика и поэтика» Якобсон помимо коммуникативной, экспрессивной и т.д. функций языка выделяет еще одну, особую функцию, именуемую «поэтической», — ту, которая сосредоточивает внимание не на смысле сообщения, но на сообщении ради него самого. И эта функция, вторичная для большого количества типов речи, является определяющей для искусства. Работу же поэтической функции Якобсон с блистательной краткостью демонстрирует на примере следующего диалога:

«— Почему ты всегда говоришь «Джоан и Марджори», а не «Марджори и Джоан»? Ты что, больше любишь Джоан?

— Вовсе нет, просто так звучит лучше».

Просто так звучит лучше! «Пираз и Пиларт», надо полагать, и для древнегреческого слуха звучит лучше, нежели «Пиларт и Пираз», причем это не имеет отношения ни к изначальной божественности убивающего их Аякса, ни к необходимости возвести его на должный уровень героизма по сравнению с другими вождями, ни, тем более, к мифу «Илиады» как таковому. Соответственно, копье, протыкающее последовательно междуплечье, хребет, живот, а потом направленное к шее, «рисуется» в нашем представлении гораздо «лучше», нежели копье, тупо бьющее в одну и ту же часть человеческого тела. Здесь поэзия уравнивается с чистым насилием и его бессмысленной событийностью. То есть, как ни странно, именно этот — «криминальный», «дикий», «жестокий», «архаичный» и пр. — уровень «Илиады» является и наиболее «поэтическим». Не колебания Гектора перед битвой, не хитрости Одиссея, не гнев Ахиллеса и прочие моменты кипения «высокого человеческого духа» обеспечивают связность «Илиады» как великого художественного текста, но анатомические раскладки растерзанных внутренностей и соответствующие им перечисления наспех выдуманных вражеских имен.

Однако это еще не все. Помимо чистого серийного ритма произведение искусства нуждается в дистанции для обзора, в «дали», ибо этот ритм должен быть отчужден, «остраннен», приписан кому-нибудь другому. Нужна, если угодно, «экзотика». Рассеченные и поименованные тела врагов должны быть возложены на удаленные пьедесталы, заключены в фигурные, извилистые рамы. «Илиада», как известно, есть первое произведение европейской литературы и первое же произведение, в котором описывается конфликт Европы и Азии. Причем Европе с ее невесомой фрактальностью территории (изрезанность побережья и архипелаги бесконечно малых, вроде Итаки, островов) приписана, естественно, всепобеждающая технологическая мощь, конденсированная в пресловутом «перечне кораблей», в то время как азиаты упорно защищают «свою родину», свой конкретный, обозримый топос. Кульминационный момент «Илиады»: троянцы атакуют ахейцев в самом их лагере и пытаются сжечь корабли — то есть стремятся не столько даже перебить захватчиков, сколько лишить их контроля над пространством, отвергнуть Европу от моря, от ее технологии и, соответственно, судьбы. Однако этого не дано, ибо история нашей вселенной в конечном счете всегда на сто-

роне разбойников, пришельцев, викингов. Европа выиграет здесь и будет выигрывать всегда, «перечню кораблей» может противостоять лишь «перечень жертв», этих разнообразно убитых азиатов с их выдуманными наспех мелодическими именами. И все всегда развертывается между этими двумя списками. Реальны только технические средства — оружие, корабли, ракеты, кисти, краски, кинокамеры и т.п., остальное выдумывается как «третий мир», однако средства организуют эту выдуманность в список, в серию, в дифференцирующий повтор.

Каталоги оружия и каталоги растерзанных внутренностей в работе поэтической машины неотделимы друг от друга, как «Джоан и Марджори», — каталоги прибытия и исчезновения, генеалогия и автохтонность, накопительная технология и чистая событийность траты[1]. Нравится нам это или нет, но, пожалуй, любая поэзия исходит из того пункта, где «наши мочат чужих». И вспоминается, между прочим, что первое дуновение чего-то затягивающего, «поэтического» мы ощущали в детстве, когда, бегая вокруг дома, играли в «войнушки» и убивали прямо-таки несметные количества «фашистов» (до литературы это, правда, недотягивало — у «фашистов» в советские времена не было имен).

Для Европы даль и «инаковость» всегда связаны с морем. «Вечношумящее море» окружает действие «Илиады» и целиком захватывает «Одиссею»[2], хотя даль там, пожалуй, еще пребывает экзотикой, щекочущим нервы, но, в общем-то, неопасным «хоррором», как глупый циклоп Полифем в своей пещере. И список придуманных жертв в «Одиссее» гораздо меньше, он появляется лишь под конец — когда Одиссей расправляется с женихами. Однако «Илиада» и «Одиссея» — это всего лишь две целиком дошедшие до нас киклические поэмы. Изначально поэм таких было гораздо больше — «Малая Илиада», «Эфиопида», «Возвращения» и т.д. До нас дошли только их фрагменты. С точки зрения мифологии, весь ряд киклических поэм открывается «Теогонией» («Рождением богов») Гесиода и заканчивается «Телегонией», повествующей о приключениях Телегона, сына Одиссея, рожденного Цирцеей — отсюда и его имя, означающее «рожденный вдали». Как гласит миф, когда Телегон подрос, мать послала его на поиски отца. После долгих странствий по морю Телегон с товарищами пристали к Итаке — не подозревая, однако, что это Итака, — и принялись для пропитания разорять стада местных жителей. Одиссей и итакийцы вступили с чужеземцами в бой, в котором Одиссей был убит своим неузнанным сыном — убит, как подчеркивается, особым копьем с наконечником из иглы морского ската. Существовали также поздние легенды, что, когда дело прояснилось, сводные братья — Телемах и Телегон — «обменялись» матерями: Телемах взял в жены Цирцею и родил с нею Латина, давшего имя латинскому языку, а Телегон взял в жены Пенелопу и родил Итала, по имени которого названа Италия.

Используя созвучие с «Теогонией», было бы заманчиво именовать «Телегонию» поэмой о «рождении дали» и провозглашать, таким образом, провиденциальный путь поэзии от истока до завершения: от «рождения богов» к «рождению дали». После чего уже наступают история, биология, детектив и тому подобное. Впрочем, по поводу «Телегонии» легко строить какие угодно домыслы, ибо, кроме кратких пересказов сюжета, из самой поэмы по иронии до нас дошла одна-единственная оригинальная строчка:

Жадно и мясом питался без меры, и сладостным медом...

Здесь описывается образ жизни Одиссея в старости — очевидно, симпатии эпического автора были опять-таки на стороне пришельцев и дело шло к тому, что Одиссея убили «за дело». Так или иначе, но весь мифический «кикл» зависает на этой фигуре: разжиревший, самодовольный пахан лениво посматривает на заполненную нагромождениями пробитых тел «даль». И такая фигура неизбежно возникает всякий раз на границе литературы и истории. Хотя, в соответствии с поэтической функцией языка, следовало бы, конечно, сказать — истории и литературы.

---

[1] Недаром «Внутренний опыт» Батая начинается с завороженности зрелищем пытаемого азиата, китайской казни. Здесь, кстати, вспоминается одна французская карикатура: группа международных наблюдателей, созерцая следы этнических зверств то ли в Косово, то ли в Боснии — отрубленные ступни, женские груди и т.п., — восклицает: «Прекрасно! Как в мастерской Родена!» Дело, естественно, происходит не сейчас, а в начале века, во времена так называемой 1-й Балканской войны. (А может быть, и 2-й Балканской, которая тоже была еще до первой мировой.) Хотя, конечно, 1-й Балканской войной — той самой, которая была «еще до всех войн», — следовало бы именовать Троянскую войну, она же 1-я европейская-азиатская, 1-я колониальная и т.д.

[2] Поэтому столь неудачной кажется нам экранизация «Одиссеи» А.Кончаловского: ему удалось сделать почти что невозможное — лишить «Одиссею» самого главного в ней, ощущения моря.

М.ЛИПОВЕЦКИЙ

Диктатура алфавитного порядка

Минувшее десятилетие с полным основанием можно назвать временем энциклопедий. Не энциклопедизма, а именно энциклопедий — книги этого жанра количественно (и уж наверняка по объему, даже по весу) «забили» как фикшн, так и нон-фикшн. Заглянув в один из российских интернетовских книжных магазинов, я обнаружил там 400 (!) наименований энциклопедий, причем все были не далее чем двух-трехлетней давности. Там было всё: знаки и символы, полтергейст и живопись, сексуальные тайны мужчин и женщин и просто секс (без тайн), «Все о войне с тараканами», энциклопедия боли и пользователя (?), кроссвордиста и еврейской цивилизации, современного оружия и современного массажа, футбольная и пород собак, народной медицины и машинной вышивки, Булгакова и братьев Стругацких и даже энциклопедии для малышей от трех до шести (то есть для тех, кто еще не умеет читать)... Разумеется, среди этих энциклопедий немало переводов, но многое сделано в России. Причем именно среди российских энциклопедических проектов встречаются совершенно фантастические. Скажем, я долго не верил, что практически возможно написать энциклопедию всех образов, мотивов, аллюзий, цитат, авторов и героев мировой литературы. Не верил, пока не подержал в руках первый том «Энциклопедии читателя», выпущенной издательством Уральского университета.

Безусловно, истоки этого энциклопедического бума нужно искать в глубине застоя — в недрах этой эпохи с ее подземным гулом были созданы и образцовая энциклопедия «Мифы народов мира», и «Лермонтовская энциклопедия», но все-таки сам взрыв произошел именно в 90-е. Только коммерческими причинами его не объяснить. Нередко практическая надобность теряется за кунсткамерной причудливостью проекта. Да и сам спрос на подобного рода издания отражает особенности культурной ситуации. Михаил Эпштейн связывает рост интереса к изданиям такого рода с информационной травмой постмодерна, когда бесконечно увеличился разрыв между интеллектуальным и культурным опытом человечества и возможностями человеческого познания.

Подобный энциклопедический взрыв вообще характерен для периодов, разместившихся на переходе от одной культурной эпохи к другой. В эти моменты старый миропорядок распадается на элементы, с которыми перемешиваются элементы нового, еще не сложившегося порядка — каталогизация оказывается единственным способом удержать распадающуюся вселенную в поле зрения. Таким было и барокко, у которого с постмодернизмом вообще немало общих свойств.

Впрочем, в последнее время рядом с энциклопедией стал появляться ее ан-

типод — букварь. Почему антипод? Потому что букварь заменяет энциклопедическую сложность предельной простотой. Если энциклопедия молчаливо признает иллюзорность алфавитного порядка, то букварь возводит его в философский абсолют. Букварь — это всегда «фундаментальный лексикон», если воспользоваться ироническим названием визуального цикла Гриши Брускина, в котором тоталитарный язык был разложен на его символические элементы. Энциклопедия по определению взрослый жанр, букварь — детский, и только адресованность детям оправдывает моделируемую букварем элементарность мира. Когда букварь обращен взрослой аудитории (скажем, «Азбука марксизма» Бухарина), то это верный симптом поражения сложности.

После этих абстрактных рассуждений самое время перейти к иллюстрациям. Их есть у меня. Хотя и немного. Пока.

Одна не совсем чистая — эдакая метонимия букваря, учебник для первого класса, о котором рассказало НТВ и написала Lenta.ru (28 сентября 2000 года):

«Санкт-Петербургское отделение партии «Единство» спонсировало выпуск учебника для младших классов ... в котором содержится рассказ о школьных годах президента Путина ... Детство Владимира Путина представлено в рассказах, стихах и картинках. «Никто не знал, что он будет президентом. Но все мальчишки и девчонки знали, что Володя Путин — настоящий друг и на него можно положиться. Потом он стал взрослым, много учился и работал. Помогал хорошим и очень не любил плохих людей», — сказано в учебнике. Также упоминается важная роль партии «Единство» и по-новому обыгрывается известное детское стихотворение Корнея Чуковского: «Медведь — защита России, медведь победит даже крокодила, если крокодил украдет наше солнце».

Первый заместитель лидера петербургского отделения «Единства» Виктор Юраков в интервью телекомпании НТВ особо подчеркнул, что в новом учебнике совершенно отсутствует какая-то агитация: детям просто сообщается, что Владимир Путин не курил, занимался спортом и много работал, а потому и стал президентом.

Пока новый учебник поступил лишь в некоторые петербургские школы, но скоро выйдет очередной тираж и биографию маленького Володи начнут изучать все первоклассники Петербурга.

Ах, нет у меня этого учебника! Однако даже из краткого описания ясно следует, что он написан не для детей, а для взрослых — он и называется «Учебник для младших классов по защите прав детей». Права детей все-таки защищают взрослые — дети в данном случае камуфляжный адресат. И только детей могут обмануть уверения в том, что рассказы о хорошем мальчике Володе Путине — это не политпроп, а так, чистое искусство. И именно взрослый (к сожалению, анонимный) репортер четко уловил букварную парадигму, встающую за этими педагогическими экспериментами.

Биографию маленького Володи уже изучали многие поколения советских детей, и что за дело, если у того Володи была другая фамилия. Он тоже был лидером победившей партии — и именно поэтому стал «всем ребятам пример». В новой версии (даже судя по дайджесту) доминирует глубоко антиинтеллектуальная, принципиально отсекающая всякую сложность направленность этой модели: не курил, занимался спортом и много работал, а потому и стал президентом. Как просто! И как убедительно!

Простая, как дубина, логика, предполагающая, что политический победитель являет собой высочайшую модель нравственности, а вернее, то, что нравственность формулируется по образцу поведения вождя, — это логика тоталитарного букваря, по которому учились все живущие сегодня в России поколения (за исключением разве что этого, штудирующего рассказы про Володю Путина — и их-то особенно жалко!). Букварный дискурс в данном случае вводится в общественное сознание для того, чтобы реанимировать старый язык — ставя акцент именно на его простоту и убедительность, свойства, которые теперь в явном дефиците.

Но есть и противоположный пример, когда та же потребность в простоте, легко укладывающей мир в алфавитный порядок, реализуется на примере нового языка. И тут жанр чист, как слеза, — речь идет о «Новом русском букваре». Написанный Катей Метелицей и Викторией Фоминой (последняя и худож-

ник), выпущенный издательством-магазином «Мир новых русских», этот красивый и остроумный букварь (лауреат «Золотого Остапа» за 1999 год) представляет собой один из блестящих образцов культурного проекта, разыгрываемого уже в течение нескольких лет авторским коллективом «Мира новых русских». Суть этого проекта не сводится просто к стёбу. Гжельские статуэтки, изображающие «нового русского» с девушкой по вызову на коленях и мобильником в руке, палехские шкатулки, в характерном стиле рисующие сцены из жизни «новых русских», бейсбольная бита, покрытая хохломской росписью, так же отличаются от памятников на могилах «новых русских» с ключами от «Мерседеса» и трилистником «Адидаса», выполненных в мраморе и бронзе, как Сталин Комара и Меламида отличается от Сталина соцреализма. Втискивая новорусские стереотипы в формы традиционной культуры (чем архаичнее, тем заметнее традиционность), авторы этого проекта иронически обнажают разрыв между существующими языками культуры и тем, как представляют себя «новые русские». Иными словами, таким парадоксальным образом выражается непереводимость новорусского опыта на какой-либо из языков культуры. Но букварь уникален в том отношении, что здесь, кажется, адекватный «новым русским» дискурс наконец найден. И, вероятно, сами авторы это почувствовали, открыв букварем целую серию новых изданий: книжек-раскрасок, дайджестов классики, кулинарных книг и т.д.

Главный парадокс этого букваря состоит в том, что культурно взрослое сознание («старый русский») обучается принципиально детскому языку. В этом смысле букварь как жанр предельно адекватен объекту.

Самая большая и самая оригинальная группа слов, представленных в букваре, связана с наркотиками — феноменом, вроде бы ничего общего с детским миром не имеющим. Но здесь как раз острее всего проступает родство словаря «новых русских» с детством в широком культурном смысле — первобытной культурой, архаическими моделями мировосприятия и миропонимания. Так, например, в «Новом русском букваре» полностью отсутствуют слова, обозначающие еду. Метафоры еды замещены наркотической и алкогольной лексикой. Эта замена приобретает особую многозначительность в контексте мифологического мышления. Явное преобладание наркотической лексики не только над алкогольной, но и над всеми другими группами, по-видимому, объясняется тем, что употребление наркотиков (по сравнению, скажем, с водярой или вискарем) — это главным образом знак избранности, а точнее, знак принадлежности к племени. Точно так же, как особый — прикольный, пафосный, петушиный — «прикид», конкретные атрибуты (мобила, тачка, баксы, имидж, Испания, Кипр, Крит и прочие «фенечки»), особый поведенческий этикет (по правильному, по-пацански, по понятиям). Самоотождествление «новых русских» с архаическими племенными моделями прорывается, например, в такой энергической максиме: «Настоящему индейцу завсегда везде ништяк!» (если авторы словаря и придумали эту «пословицу», то сделали это адекватно!)

В принципе, все лексические группы, представленные в «Новом русском букваре», так или иначе тяготеют к основным первобытным метафорам — еда (наркотики, выпивка), производительный акт (секс, деньги, роскошь) и смерть-воскресение (убийства), — метафорам, по Фрейденберг, «сливающимся друг с другом и переходящим друг в друга». За этим мировоззрением встает особая философия личности: «Личное начало не существует, лиц нет, есть единая маска слитного целого, и потому сознание не замечает, что умирает один человек из коллектива, побеждает совсем другой»[1].

Короче говоря, все люди — братки!

Парадоксальным образом класс новой буржуазии принес с собой не язык индивидуализма, как можно было бы ожидать, а, напротив, язык радикально доличного сознания — племенного, архаического, детского. Несовместимость этого агрессивно простого сознания со сложностью модернистской или постмодернистской культур, основанных на гипертрофии личностного начала,

[1] Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997, с. 71.

очевидна и тревожна. С другой стороны, не менее очевидно тяготение этого сознания к, казалось бы, проклятым моделям соцреализма, культуры не только антииндивидуалистической, но и инфантильной.

Симптомы накопившегося раздражения против сложности, призывы к простоте и внятности, общая инфантилизация культуры — или иначе: вытеснение энциклопедий букварями — ощущаются во многих сегодняшних феноменах. В кино противоположение простоты-сложности определилось через почти символическую оппозицию «Сибирского цирюльника» и «Хрусталева». Д.Быков деликатно, но твердо артикулировал («ИК», 2000, № 6) по преимуществу невысказанное «общее мнение», объяснив, почему мера сложности, предложенная «Хрусталевым», невыносима и старомодна, а мера упрощения, оформившаяся в «Цирюльнике», терпима, приемлема и, увы, желанна, а следовательно, и перспективна. «Горько-сладкая сказка Михалкова действует сильнее, светлее и чище правды Германа», считает Быков, ибо «чтобы вызывать чувства добрые, искусство обязано быть примитивным». Еще пять лет назад такое суждение было бы возможно только в изданиях весьма определенного рода, сегодня оно воспринимается как честная позиция (впрочем, настораживает модальность: «искусство обязано» — кому? почему?).

Исторический опыт подсказывает, что в культуре бывают периоды, когда простота оказывается предпочтительнее сложности (1860 —1870-е, 1910-е или 1960-е, например). Но чтобы эти тенденции не привели к примитивизации, чтобы архаика и детскость из формы остранения не превратились в общеобязательную доктрину, необходимо, чтобы достаточное количество художников противостояли потоку, двигались в направлении большей сложности вопреки требованиям большей простоты. Как Достоевский в 1870-е, как Белый и Мандельштам (несмотря на близость «адамизму») в 1910-е, как Бродский, Битов и Терц в 1960-е. Только при наличии такого противостояния движение в сторону «неслыханной простоты» и «будем, как дети» остается внутрикультурным движением и не протирает бумагу (пленку, холст) до зияющей дыры.

И М Е Н А

Питер Гринуэй

ПИТЕР ГРИНУЭЙ:

«Это очень важно — быть автором»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА МЦИТУРИДЗЕ

Питер Гринуэй. Раньше в России в кино ходили часто и охотно, а сейчас, наверное, много альтернативных развлечений, не так ли? Кстати, что происходит с советским, простите, с российским кино — оно умерло?

Екатерина Мцитуридзе. Нет, не совсем. Много проблем, в том числе и финансовых, но в последнее время находятся люди, желающие помочь возрождению российского кинематографа.

Питер Гринуэй. А сколько в год снимается фильмов?

Екатерина Мцитуридзе. Сорок-пятьдесят.

Питер Гринуэй. А я мог бы, например, приехать в Россию и снять фильм? Это реально?

Екатерина Мцитуридзе. Блестящая идея. Я думаю, более того — уверена, что на такую идею откликнулись бы люди, готовые любым способом осуществить этот проект.

Питер Гринуэй. А что насчет новых технологий? В России используют Интернет и новые технологические возможности?

Екатерина Мцитуридзе. Да, конечно. Правда, к примеру, я сама пишу свои тексты от руки и с компьютером не очень дружу, но подавляющее большинство моих знакомых, безусловно, не обходятся без Интернета и без компьютерных технологий.

Питер Гринуэй. Лет десять назад, кстати, я тоже писал от руки и потом все это вносил в компьютер для редактирования.

Екатерина Мцитуридзе. Значит, когда у вас рождается идея, вы сразу садитесь к компьютеру? Я спрашиваю об этом, потому что, когда смотрю ваши фильмы, меня мучает вопрос: с чего вы начинаете, какой толчок нужен для начала фильма вам лично?

Питер Гринуэй. Сначала я обычно долго думаю вокруг да около. Хожу, размышляю, вынашиваю какие-то образы, и потом вдруг все это приходит в форме цельной идеи, чаще всего это происходит в ванной, под душем. Вообще, все лучшие идеи приходят в голову именно в душе. И прежде чем сесть писать, я все идеи заранее, до текста уже визуально себе представляю. Так что написание сценария — это не литературная деятельность, а в первую очередь процесс словесного объяснения картинок, существующих у меня в голове.

Думаю, этот способ работы определяется тем, что я начинал как художник. Даже сейчас я иногда ощущаю себя художником, который по чистой случайности снимает фильмы.

Екатерина Мцитуридзе. Я слышала, что этот художник в своем новом проекте собирается использовать все достижения новейших технологий. Я имею в виду фильм «Чемодан Тулсэ Лупера». Говорят, что это будет больше интернетовский проект, чем кинематографический?

Питер Гринуэй. Я считаю, что настоящее целлулоидное кино сегодня уже мерт-

во. Я называю это «синдромом «Касабланки». Новые технологии постепенно заслоняют и вытесняют все прежние виды искусства, это революционное движение, и постепенно все то, что было раньше, просто забудется. И этот процесс необратим. Я не думаю, что сегодня хоть кто-нибудь из действительно интересных режиссеров снимает на целлулоидную пленку. Все нормальные люди работают, используя новые возможности, поскольку новый язык намного более изобретателен. К примеру, мы не должны беспокоиться о стереотипной прокатной системе, мы не должны отдавать фильмы в кинотеатр... Это другие возможности продвижения информации к людям, коммуникации. Так что я считаю, что мы просто обязаны вкладывать все, что можем, в развитие этого нового языка. «Чемодан Тулсэ Лупера» — это огромный проект: шесть часов демонстрации, можно сказать, сериал, разбитый на три части, по два часа каждая. Для меня очень важно выпустить его в первую очередь на DVD, чтобы таким образом сделать фильм доступным пользователям Интернета, ввести его в мир Интернета. Поскольку, как вы уже отметили, это не только кинематографический проект. Он охватывает все то, что я называю новыми имиджевыми кинематографическими технологиями.

Екатерина Мцитуридзе. Давайте отвлечемся от технологий. Расскажите немного об этом странном персонаже по имени Тулсэ Лупер. Я массу любопытного вычитала о нем в аннотации к фильму.

Питер Гринуэй. Тулсэ Лупер — профессиональный арестант. Он все время сидит в тюрьме по самым разным причинам. То он с кем-то не так поздоровался, то возжелал власти, то оказался вовлеченным в шпионские дела во время второй мировой войны, часто он попадает за решетку из-за того, что становится объектом сексуального вожделения, причем как со стороны женщин, так и со стороны мужчин. Так что тюрьма — это способ оградить общество от Лупера и Лупера от общества, уберечь других и его самого. Кстати, он чудно проводит время в тюрьме, совсем не скучает, постоянно чем-то занимается: пишет сценарии для фильмов, сочиняет разные истории, размышляет.

Екатерина Мцитуридзе. Мне почему-то кажется, что вам этот персонаж весьма симпатичен...

Питер Гринуэй. Не знаю, иногда он бывает очень высокомерным, иногда очень тупым, нередко — похотливым...

Екатерина Мцитуридзе. Вы говорите о нем с такой теплой интонацией, что у меня создается ощущение, что он должен немножко походить на вас.

Питер Гринуэй. Ну, если смотреть с очень, очень, очень большой дистанции, Тулсэ Лупер — это я. Хотя это, конечно же, полностью вымысел, фикция. А еще мне кажется, что он также является родственной душой многих других моих персонажей — таких, как Джон Кейдж, Бактин Стуффул... И вообще всех людей, которыми я восхищаюсь, к примеру, Борхеса и так далее и так далее. Он эрудит, полиглот. Иногда я думаю, что в каком-то смысле его интересы, направленность его знаний выдают в нем сноба, однако и себя я иногда ловлю на том, что бываю надменным, высокомерным, но ничего не могу с этим поделать. Принимаю как данность.

Екатерина Мцитуридзе. А кроме Тулсэ Лупера есть в шестичасовом фильме другие сквозные персонажи, переходящие из одной серии в другую? Я слышала, что действие картины растягивается во времени чуть ли не на весь XX век?

Питер Гринуэй. Сквозных персонажей — пять. Они путешествуют по всем сериям. Начинают юношами и девушками, а заканчивают в глубокой старости, восьмидесятилетними. Но большинство персонажей то появляются, то исчезают, входят-выходят из сюжета. Иногда они пропадают надолго, потом опять возникают. Сейчас я вам объясню, как тот или иной герой будет попадать в фильм. К примеру, вы знакомитесь с одним из них, молодым человеком двадцати одного года. Когда он исчезает, ему уже тридцать один. А чтобы рассказать, что было с этим персонажем раньше, до того как он появился в поле вашего зрения и после того как навсегда выпал из сюжета, мне и нужен Интернет, DVD. Так я представлю девяносто двух персонажей — море информации...

Екатерина Мцитуридзе. Сколько же актеров пробовались на такое количество действующих лиц? Если не ошибаюсь, вы что-то говорили насчет Мадонны и Шер?

Питер Гринуэй. Надо сказать, у нас был действительно сложнейший кастинг. И в результате в фильме будут участвовать американские, английские, итальянские, испанские артисты, а также японские и китайские. Это очень-очень интернациональный ансамбль.

Екатерина Мцитуридзе. Словом, задействованы все, кроме русских актеров?

Питер Гринуэй *(хитро улыбаясь).* Знаете, в данный момент — да. Но я веду переговоры с русскими, проживающими в Америке. Они переехали туда в 89-м году. Я хочу использовать их в качестве «носителей русского языка». Но снимать кого-либо или что-либо в России... Пока у меня таких планов нет. Хотя есть один давний проект — Эрмитаж, мне предлагали снять все, что я пожелаю, про любую из его коллекций. А это, конечно, уникальный музей. Но они хотели, чтобы я сделал документальный фильм, а я представляю себе картину об Эрмитаже с элементами игры, фантазии, вымысла.

Екатерина Мцитуридзе. Но вернемся к «Чемодану Тулсэ Лупера». Что же все-таки насчет Мадонны?

Питер Гринуэй. Приглашая популярных артистов, мы не исходили из того, что вот — суперзвезды, не это было важно. Как я уже говорил, это коллективный проект, девяносто два актера, то есть девяносто два больших события и совсем разные характеры. Так что все исполнители — участники единого актерского ансамбля. И здесь они вовсе не в своем звездном амплуа.

Екатерина Мцитуридзе. А я думала, что это что-то вроде камео...

Питер Гринуэй. Нет-нет. Они все, и Мадонна, и Шер, и Изабелла Росселлини, играют вымышленных персонажей, то есть мною придуманных. Вообще, кастинг для меня очень важен, поскольку дает мне возможность нащупать связь между реальными людьми и моими фантазиями. Что касается Мадонны, которая вас так интересует, она играет билетершу кинотеатра, которая еще и проститутка по совместительству. В каком-то смысле «Чемодан Тулсэ Лупера» — это фильм о проституции и вуайеризме. В присутствии Мадонны, которая суперпопулярна не только в шоу-бизнесе, но и на ниве политики, социальной жизни, это уже интересно.

Екатерина Мцитуридзе. А кто будет играть главного героя?

Питер Гринуэй. Это пока большой секрет. Но будет кто-то очень-очень интересный. Я хочу убедиться, что кастинг прошел с участием всех возможных претендентов.

Екатерина Мцитуридзе. Одного из персонажей будет играть блестящий актер американского независимого кино Винсент Гало, об этом он заявил в одном из интервью...

Питер Гринуэй. Да, Винсент Гало играет такого забавного человечка по имени Зелоти. Он также арестант, в каком-то смысле коллега Тулсэ Лупера. Очень энергичный, нервный персонаж, с легким садистским уклоном.

Екатерина Мцитуридзе. В каких странах вы собираетесь снимать?

Питер Гринуэй. В первую очередь в Америке, историю мормонизма будем снимать в Колорадо, в Юте, собираемся поснимать и в Нью-Йорке. Далее переместимся в Европу. Будем снимать в Бельгии — в Антверпене, большой эпизод запланирован в Версале, в невероятном замке, затем — в Страсбурге, позже — Ирландия, Лигурийское побережье Италии, Генуя, Турин, Пиза, Рим, Палермо, дальше Венеция, где мы с вами сейчас и находимся. Потом поедем в Любляну, то есть в Словению, несколько эпизодов, кстати, запланировано и в Москве, они связаны с арестом Тулсэ Лупера, когда он попадает на Лубянку. Из Москвы возвращаемся в Восточную Европу, в Берлин, чтобы снять там эпизоды конца второй мировой войны. После этого отправимся в Гонконг, Шанхай, Пекин, Маньчжурию. Представьте себе, какой это географический размах...

Екатерина Мцитуридзе. Действительно, впечатляет. А каким образом вы умудряетесь все это удержать в голове?

Питер Гринуэй. О, это очень легко. Я просто все это вижу, представляю себе зрительно. Поэтому я с ходу могу перечислить вам и эти места, и все эпизоды, связанные с фильмом. Кстати, пять эпизодов из шестидесяти происходят в Италии. Итальянская история мне очень близка, поскольку она отчетливо явлена в архитектуре, она «архитектурная»...

Екатерина Мцитуридзе. Я заметила, что когда вы говорите об архитектуре, взгляд у вас становится каким-то мечтательным... Вы никогда не думали поработать в этой области? Хотя все, кто видел хотя бы один ваш фильм, безусловно согласятся, что Гринуэй в них также и архитектор...

Питер Гринуэй. Безусловно. Если бы я верил в реинкарнацию, я бы в новом рождении хотел прийти архитектором. Это совершенно особенное ощущение пространства, вы не можете охватить архитектуру, как любое другое искусство, это своеобразная безграничность в пространстве... В конце концов, архитектура имеет невероятно долгую жизнь. Вы же знаете, Древний Рим для нас — это прежде всего архитектура. Поэтому я всегда мечтал быть архитектором. Кстати, есть очень много общего в профессиях режиссера и архитектора — необходимость хорошо владеть материалом, уметь считать деньги, учитывать восприятие зрителя, ощущать связь между творением и публикой.

Екатерина Мцитуридзе. Какова будет стилистика вашего нового фильма? Сохранится ли в «Чемодане Тулсэ Лупера» фирменный стиль Гринуэя или это будет нечто кардинально новое?

Питер Гринуэй. Я никогда заранее не просчитываю какие-либо радикальные специальные изменения языка. Язык нового фильма будет так же кинематографичен, так же интеллектуально насыщен и так же сконструирован, как и в остальных моих картинах. Но, возможно, здесь будет больше секса, крови, насилия. История XX века включает вторую мировую войну, так что реальность и в самом деле крайне жестока.

Екатерина Мцитуридзе. Не могли бы вы посвятить нас в московскую историю Тулсэ Лупера?

Питер Гринуэй. С удовольствием. Я думаю, российским зрителям небезынтересен такой персонаж моего фильма, как Рауль Валенберг. Я не уверен, слышали ли о нем что-либо лично вы, учитывая ваш возраст. Как бы это вам сказать, его деятельность схожа с Шиндлером, помните «Список Шиндлера»?

Екатерина Мцитуридзе. Я помню «Список Шиндлера» и, представьте себе, немало слышала про Валенберга...

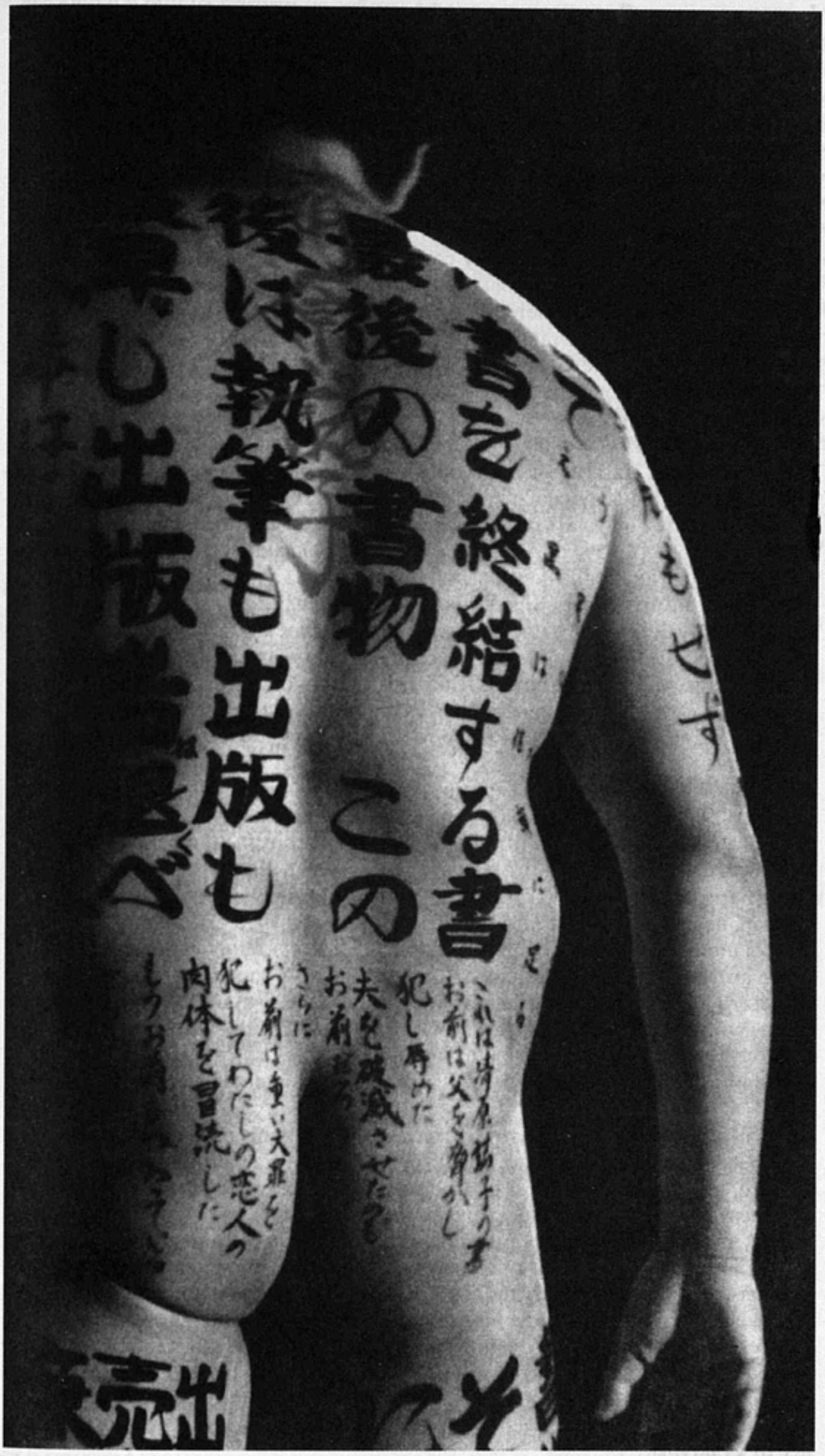
Питер Гринуэй. Прекрасно. Так вот, Валенберг спасал венгерских евреев от нацистов. Но в конце войны он внезапно исчез, и найти его не смогли. Некоторые историки утверждают, что он был похищен русскими и увезен в Москву, на Лубянку и, наконец, в сибирскую ссылку. Вот он и станет одним из полумистических-полуреальных героев фильма, с которым Тулсэ Лупер встречается в московской тюрьме, на Лубянке. Я всегда восхищался Валенбергом, ведь, подобно Христу, он спасал евреев и, подобно Христу, был за это наказан. Так что для меня судьба Валенберга — своеобразный парафраз христианского сюжета.

Екатерина Мцитуридзе. А как вы решили запуститься со столь грандиозным проектом? Ведь раньше вас не привлекал такой масштаб — исторический, географический?

Питер Гринуэй. Признаюсь, я давно мечтал о таком большом полотне, мне хотелось простора, пространства. Как в «Войне и мире» Толстого. Я хочу охватить огромный отрезок европейской истории. Поначалу мы с продюсерами договаривались о двухчасовом фильме, поскольку сейчас работают в основном в этом формате. Но я сразу понял, что этого будет недостаточно. Я вообразил себе вагнерианское пространство, мне важно как бы развернуть, растянуть свои идеи и мысли во времени и пространстве. Но представьте себе, каково это — заставить людей сидеть в кинотеатре шесть часов подряд. Поэтому мы решили разбить проект на три части, на три отдельных фильма. Я отдаю себе отчет в том, что снять такое количество материала очень непросто и времени на это уйдет очень много, но я набрался терпения и постараюсь, чтобы зрелище получилось красивым и захватывающим.

Екатерина Мцитуридзе. Я вспомнила в связи с Вагнером...

Питер Гринуэй. Когда Тулсэ Лупер сидит в тюрьме, он пишет сценарии для фильмов, а также сочиняет музыку, пишет оперу. Так что музыки потребуется много. Я намерен сотрудничать с серьезными композиторами. Кстати, собираюсь ставить в Барселоне большой оперный спектакль и поэтому веду переговоры с Филипом Глассом, прошу его сочинить музыку и для этого фильма. И это только часть огромного музыкального проекта.



«Интимный дневник»

Екатерина Мцитуридзе. Какая музыка будет превалировать в картине, классическая или современная?

Питер Гринуэй. Помните мои «Записки у изголовья»? Там я смешивал музыку из прошлого и музыку современную, музыку Востока и музыку Запада. Я думаю, в таком глобальном проекте также потребуется много самой разной музыки.

Екатерина Мцитуридзе. Раз речь зашла о времени, в какую историческую эпоху вы хотели бы родиться?

Питер Гринуэй. Честно говоря, я счастлив жить сейчас и не хотел бы жить в какое-либо другое время, поскольку современные средства самовыражения мне очень подходят. Но меня чрезвычайно интересует XVII век, период барокко, «итальянский период». Знаете, говорят, что XVII век — итальянский, XVIII — французский, XIX — британский, XX — американский. Это путь цивилизации, которая распространяется все западнее. Такая связь: Италия — Франция — Англия, а потом прыжок через Атлантику — в Америку.

Екатерина Мцитуридзе. Вы, должно быть, ощущаете себя интернациональным человеком? Или все-таки жителем Британских островов?

Питер Гринуэй. На самом деле я очень британский человек, у меня много английских качеств, и я думаю, что мои фильмы также очень английские. Но иногда мне нравится ощущать себя европейцем. Тем более что сейчас я больше работаю в Европе. Я живу в Амстердаме, у меня голландский продюсер, мы используем мультинациональную съемочную группу.

Екатерина Мцитуридзе. Как насчет американцев?

Питер Гринуэй *(хмуро)*. Кино я смотрю европейское, не американское. Конечно, американцы — кинематографическая нация, но для меня это слишком молодая нация. Меня же интересуют страны с великой историей. Хотя в американской культуре есть свои выдающиеся личности, особенно в живописи — например, такие художники, как Джеспи Джонс. Но кино американское мне неинтересно.

Екатерина Мцитуридзе. Вы его презираете за излишнюю коммерциализированность? И, кстати, каковы коммерческие перспективы вашего нового проекта? Наверняка вы не будете отрицать, что такой огромный проект должен вернуть хотя бы какие-то деньги? Или все это не имеет для вас значения?

Питер Гринуэй. Пока мой самый успешный в коммерческом смысле фильм — «Повар, вор, его жена и ее любовник», который собрал в Соединенных Штатах 28 миллионов долларов. Это, конечно, не сборы «Титаника», но для европейского арт-кино не так уж и плохо. Фильм был снят восемь лет назад, и за это время его посмотрели около 15 миллионов зрителей. Это много. И это позволяет мне снимать такое кино, какое я считаю нужным. Я никогда не добивался суперпопулярности, у меня нет таких амбиций.

Екатерина Мцитуридзе. То есть материальное для вас не играет никакой роли?

Питер Гринуэй. Ну, как сказать... Я думаю, что каждый режиссер хотел бы, чтобы его картину посмотрела как можно более широкая аудитория, но я хочу снимать то, что я хочу снимать, а не то, что другие люди хотели бы, чтобы я снял. Лет десять назад у меня было довольно много предложений из Калифорнии, но я знал, что это не моя работа, мне пришлось бы снимать кино других людей, а я этого принципиально не хочу. Я хочу снимать только мое кино. Я не хотел бы зависеть от продюсеров и студийных начальников, которые в любой момент могут заявить, если им что-то не понравится, что больше денег для меня нет и надо прекращать съемки. Это очень важно — быть автором, мне необходимо быть автором собственных проектов. Почти то же самое происходит и с художником. Художник находит себя — это искусство, творчество, но если его не покупают, он исчезает из виду, только успех делает его востребованным. Конечно, это бизнес от культуры.

Екатерина Мцитуридзе. Есть ли в истории кинематографа родственные вам души или такой режиссер, которого вы могли бы считать вашим учителем?

Питер Гринуэй. Не знаю. Возможно, вы знаете кого-либо, снимающего такое кино, как я. Но я считаю, что у моих фильмов есть четкая форма, структура, со-

держание и они не похожи на работы других режиссеров. Возьмем, к примеру, Тарковского, его мистику. Я терпеть не могу фильмы Тарковского, нахожу их предельно скучными и суперпретенциозно загадочными. По отношению к такого рода творцам я ощущаю себя полным антагонистом. Когда я был помоложе, мне нравилось все итальянское, особенно средний период Пазолини — он был моим любимым режиссером. Он был опасен, он занимался сложными материями. Но я также восхищаюсь средним периодом Феллини, поскольку у него было невероятное, экстраординарное визуальное воображение. Я не в восторге от поздних его фильмов, но картины среднего периода считаю фантастическими, грандиозными. Мне также нравятся и другие итальянские режиссеры, например Ольми. Хотя мой любимый режиссер — француз Ален Рене. Его «Прошлым летом в Мариенбаде» я считаю самым лучшим фильмом, снятым в Европе за последние шестьдесят лет. Это абсолютно абстрактная картина, полная очень тонких взаимосвязей между памятью и формами изображения. Я нахожу ее невероятно интересной. Я всегда разочаровываюсь, если смотрю не кино, а более или менее удачно иллюстрированный текст. Вы прекрасно видите, как большинство режиссеров аккуратненько следуют за текстом — они не снимают картину, они ее иллюстрируют. И я не думаю, что это способ снимать кино. Среди современников я выделил бы Дэвида Линча и Дэвида Кроненберга, поскольку раньше они также работали с опасным материалом. Но Кроненберг кончил тем, что сейчас просто иллюстрирует сенсационные новеллы, что само по себе уже скучно, а Дэвид Линч в каком-то смысле стал стилизовать сам себя, и это тоже уже неинтересно. Но я восхищаюсь его фильмом «Синий бархат», более того, я был бы счастлив быть его автором. Считаю, что это самый большой комплимент, который только может сделать один режиссер другому.

Екатерина Мцитуридзе. Судя по вашим фильмам, понятие «сценарий» для вас весьма размыто и туманно...

Питер Гринуэй. Вы знаете, это как партитура для концерта. Партитура нужна дирижеру, солистам, оркестрантам для работы. Но только тогда, когда вы откладываете партитуру в сторону и все следуют за вами, начинается настоящий концерт. Помните знаменитое высказывание Годара: вы пишете сценарий, чтобы отправить его в банк вашим инвесторам, чтобы убедить выделить вам деньги, но как только вы получаете чек, вы вышвыриваете сценарий куда подальше и забываете о нем напрочь. *(Радостно смеется.)*

Екатерина Мцитуридзе. Ну, со сценариями мы разобрались, а как насчет послания фильма, его идеи? В России сегодня очень много говорят о национальной идее, точнее, об ее отсутствии. Считается, что все проблемы нашего кино спровоцированы отсутствием национального героя и национальной идеи. На ваш взгляд, действительно ли это важный фактор в искусстве, в кино?

Питер Гринуэй. Что касается России, то, на мой взгляд, Россия существовала как нация только до 1917 года. У вас, конечно, и после были взлеты, но национальная идентичность, самосознание — только до 1917 года. Если вы теряете национальную культурную самобытность, вы начинаете снимать тупые и скучные фильмы. Вы знаете наверняка массу таких «интернациональных фильмов», которые абсолютно ничего нового вам не говорят, никаких позиций не представляют. Я антинационалист, и иначе мыслить сегодня нельзя, поскольку мы живем в глобальном обществе, мы должны сосуществовать, но при этом национальная культурная идентичность крайне важна — язык и культура в искусстве ничем не заменимы.

Екатерина Мцитуридзе. Следует ли из этого, что в первую очередь вы считаете себя английским режиссером?

Питер Гринуэй. Все мои фильмы очень английские. Во-первых, они учтивые, такие любезно-вежливые, во-вторых, лицемерные, в-третьих, они рациональны, в-четвертых, надменны, кроме того, они очень, как бы это сказать, тщательные, аккуратные, и все это очень английские качества. То же самое касается и ландшафтов моих картин, так же как и в целом надуманного, в высшей степени изобретательного британского романтизма. Никто ведь не влезал на Альпы, пока это не сделали англичане! Все пейзажи у меня очень британские, это гордость моих фильмов.

Екатерина Мцитуридзе. Судя по вашей невероятно эмоциональной манере вести разговор, судя по вашим не похожим ни на чьи другие предельно откровенным и ярким фильмам, вы, должно быть, принадлежите к какому-нибудь огненному знаку Зодиака? Вы верите в гороскопы?

Питер Гринуэй. Я абсолютно верю в гороскопы. День моего рождения 5 апреля, то есть я Овен. Я круглый Овен во всех отношениях — ношусь с огромным количеством идей, я вспыльчивый, ленивый, похотливый, довольно безответственный в сексе, возможно, слегка высокомерный, ничего не могу поделать со своим мистицизмом, я глубоко иррационален — перед вами полная характеристика Овна.

Екатерина Мцитуридзе. Ну, в таком случае как типичный Овен вы должны предпочитать красный цвет...

Питер Гринуэй. Вы попали в точку. Я обожаю красный цвет — цвет опасности, мяса, цвет каннибалов, да... *(Улыбается.)*

Екатерина Мцитуридзе. Вы зря пытаетесь меня напугать... Скажите, пожалуйста, по поводу мяса, какое животное вы предпочитаете?

Питер Гринуэй *(смеется)*. Я оценил ваше остроумие. Что касается животных, меня восхищает зебра, она может быть такой сексуальной. Прекрасное безобидное животное, фантастический батик — восхитительные полосочки. Кроме того, я очарован самой идеей: зебра — это черное животное с белыми полосками или белое животное с черными полосками?

Екатерина Мцитуридзе. Получается, как кино. И к какому же варианту склоняетесь вы?

Питер Гринуэй. Я полагаю, что для серьезного ответа надо глубоко вникать в теорию Дарвина. *(Смеется.)*

Екатерина Мцитуридзе. Можно предположить, что вы поклонник этой теории...

Питер Гринуэй. Более того, я горжусь рационализмом Дарвина.

Екатерина Мцитуридзе. Таким образом, маэстро — атеист?

Питер Гринуэй. Абсолютный! Я считаю, что религия — это чепуха, вздор.

Екатерина Мцитуридзе. Не обязательно быть религиозным, можно, например, верить в какую-либо другую силу, в некую высшую субстанцию...

Питер Гринуэй. Нет, нет и нет. Мы с вами абсолютно материальны. Мы есть здесь и сейчас. И нет никакой жизни после этого. Поэтому мы должны использовать то, что дано нам сейчас.

Екатерина Мцитуридзе. Между тем кто-то может, к примеру, полагать, что ваш талант — это Божий дар, но вы, судя по всему, с этим не согласны?

Питер Гринуэй. Конечно же, нет, не согласен. Мои фильмы глубоко рациональны, в их основе причинно-следственные связи, а не эмоции. Столько фильмов сделано в жанре эмоциональной мастурбации. Давайте заниматься чем-то альтернативным! *(Смеется.)*

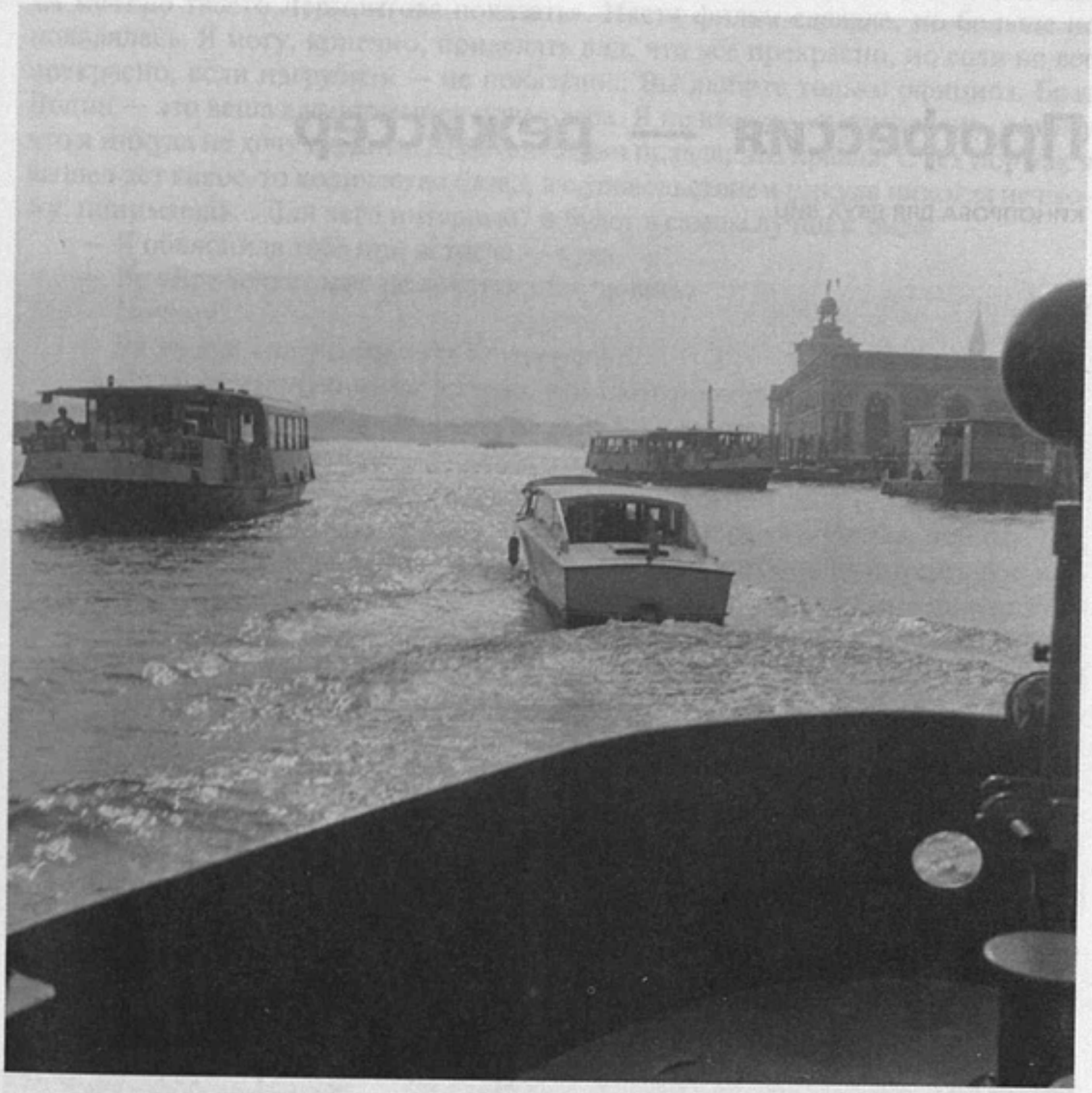
Екатерина Мцитуридзе. Итак, все, чем мы восхищаемся в ваших фильмах, есть эманация вашей личности и корни вашего кино надо искать в вашем характере, в наследственности?

Питер Гринуэй. Корни, скорее, национальные. Как мы уже говорили, я британец. То, как мы сейчас с вами беседуем, тоже очень по-английски. Мне кажется, вы это прекрасно чувствуете: юмор, ирония, самопародирование, то, как я играю с вами, вы подхватываете игру, и мы с вами играем друг с другом, — это такая английская манера общаться. Вообще англичане — великолепные игроки. Правда, мы не всегда говорим то, что думаем, но я старался быть предельно искренним.

Венеция, сентябрь 2000 года, специально для журнала «Искусство кино»

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Кто-то стучит в окно



В театре Арджентина мы давали «Серсо», хорошо давали, начинался 89-й год, в ложах первого яруса, как раз напротив сцены, сидели Федерико Феллини с Джульеттой Мазиной, сам папа римский Иоанн Павел II благословил нас на аудиенции. Все окончилось, как и началось, вдруг. С началом 89-го скончалась игра в «Серсо», прошло десять лет.

На сцене все того же театра Арджентина участники симпозиума, посвященного Луиджи Пиранделло, скучно тянули золотую канитель памяти, среди других был и я с неожиданным заявлением.

Еще год в морозной неблизости от Рима. В стихах — октябрь уж наступил, напротив театра Арджентина через знаменитую «ла страду» Витторио Эмануэле, уж тем знаменитую, что в каждом итальянском захолустье пройдешь с приятелем по Витторио Эмануэле на пьяцца Валле, в партере Театро Валле мы давали «Моцарта и Сальери». Грустно давали, без Сальери давали, с одним Моцартом, не скажу, что Сальери был, хотя и был. Он не пришел — убит Сальери[1] в Троицке, что под Москвой, в третьем часу ночи, по дурному случаю, еще в июле.

[1] Речь идет об актере Владимире Лаврове. — *Прим. ред.*

Не взойдешь по лестнице, не остановившись возле фото Марты Аббы да мраморной доски с извещением, что в таком-то году, такого-то числа на сцене Театро Валле в присутствии многих зрителей давали «Шесть персонажей» Луиджи Пиранделло, что треском провала затрещала мировая рутина театра и был он таков.

Десять лет, как рукой подать — рядом, один год, как поле перейти — возле. Два плюс два события объединила одна судьба-повитуха, как близнецов мать.

О, мама Рома!

Профессия — режиссер

КИНОПРОБА ДЛЯ ДВУХ ЛИЦ

Первое лицо.
Второе лицо.

— Есть несколько вопросов, которые мне интересны, я хочу их задать. Прости, если буду тебя раздражать. Для кого ты меняешь это пространство?

— Интервью... которые у меня берут, никто не показывает! Потому что вы работаете на «государственный» канал. И вы большое дерьмо, честно говоря. Независимое... Прости, тебя я знаю... ты интеллигентный человек исключительно, ясно — что образованный, сердечный и так далее. Но на самом деле, вы все полное дерьмо, потому что работаете на телевидении. И вот! Сколько раз вокруг меня крутятся всякие суки, погоду делают, потом никогда нигде не показывают. Все это такая мерзость. И правда: это — мерзость и это — жизнь. И я знаю. И на все это мне — насрать.

— Не может быть!

— Честно, я говорю совершенно серьезно. На все на это — только ты не обижайся... не обижайся — на твои вопросы, на мои ответы, на всю эту хуйню, вокруг которой водоворотом крутится! Не хуйня только то, что человек делает. Ко мне многие подходили от бывшего советского, конечно, я раздраженно говорю, но в последние перестроечные я практически не видел порядочных лиц... Могу сказать! я встретил пару порядочных людей, совершенно сбоку припека на телевидении. Ольга Кучкина, программа «Время Ч», никогда не тусовалась; Настя Вертинская подъехала ко мне через шесть лет после Парижа, сказала: «Я мечтаю твоего Лермонтова показать». Настя фильм сделала, но больше не появлялась. Я могу, конечно, приделать вид, что все прекрасно, но если не все прекрасно, если нагрубить — не показано!.. Вы любите только официоз. Брат Додин — это ваша единственная примавера. Я не вхожу — и я счастлив, потому что я никуда не хочу входить. Действительно правда, это правда. С тех пор как я вышел лет какое-то количество назад, я с удовольствием никуда никогда не вхожу, понимаешь... Для чего интервью? и будет в самом лучшем виде!

— Я объяснила тебе при встрече — куда.

— Во «Времечке» мне не хочется участвовать.

— Почему?

— Да на хуя мне участвовать во времечке?

— Ну, это будет репортаж из того, что здесь происходило[2].

— Сделай, как хочешь. Плевать на все.

— На первый вопрос ты не ответил. Тогда второй: почему ты сам снимаешь свои спектакли?

— Потому что снимать некому, все просят «зелеными». Или не понимаешь, нет? Интересуют только доллары. Работают очень плохо, но их интересуют доллары. Меня в России доллары не интересуют, живу на то, что мне подает Россия, конечно, этого мало, но я никогда от своего отечества, как от дойной коровы, которая стоит на четырех искалеченных ногах и у нее не вымя вообще-то, а титьки козы, — ни копейки денег. И потому эта сволота, которая «по доллары», мне до самого киля противна. Травушка-муравушка, зелененькими! Потому мне никогда с ними — не видеться, не разговаривать, не смотреть им в глаза, ничего не отвечать, ни за какой негатив, и не слышать. Поскольку я снимаю вещи — я снимаю фото давно, всегда — я взял в руки аппарат и сказал: «Идите вы все на хуй». Не им сказал! Потому что обидятся, и начнется.

— А тебя это увлекает?

— Снимаю, и всё. Я занимаюсь этим делом. Я увлекаюсь этим, я просто это делаю.

— Сколько лет?

— Да много.

— Как ты нашел такой странный ракурс собора Святого Петра? Там же нет воды. Где ты нашел это отражение? В зеркале?

— Нет. Это камера, поставленная на капот машины.

— Это ты придумал или увидел?

— Поставил, и всё.

— Ты снимаешь только Рим или другие города тоже?

— Много всего. В те редкие минуты, когда я могу быть сам с собой. Я часто снимаю.

— Делаешь альбомы?

— Нет, просто снимаю, и всё, и потом — выкидываю.

— Не бывает потребности вытащить фотографию и ее поставить, с ней жить какое-то время? Ты так из своей жизни все выбрасываешь?

— У меня жизнь выбрасывает. У меня ничего не остается. «Не живут мои дети...» У меня умирают спектакли, умирают мои произведения. Не выходят книги. Я привык.

— Почему не выходят книги? Ты написал книгу?

— Да, много всего. Ты не знаешь. У меня в Европе уже пять штук вышло.

— Не на русском языке... А какие книги?

---

[2] Разговор, записанный на видео, проходил в ночь (с 6 на 7 октября 2000 года) накануне римской премьеры «Моцарта и Сальери» в Театро Валле. — *Прим. ред.*

— О театре.

— По теории, истории театра? Или о своем театре?

— Я не знаю. Нет такого понятия! Я не о своем — обо всем. Я просто человек, занимаюсь своей профессией.

— Наверное, много смотришь, когда ездишь?

— Нет. Я смотрю мало.

— Смотришь то, что для тебя является несомненным авторитетом? Кто для тебя авторитет в мире?

— Сейчас никого — все умерли. Какие есть авторитеты? Никого нет. Все на том свете.

— Кто?

— Как кто? А ты не знаешь? Те, которые на том свете, не буду их перечислять. Знаешь, как Раневскую Наталья Крымова спросила: «Кто для вас великий режиссер?» «Пушкин», — она сказала. Что про это говорить! Нет авторитетов, все умерли.

— И такое тотальное одиночество?

— В общем, да.

— Скажи, пожалуйста, ты самодостаточен или...

— Никогда об этом не думал. Разговоры интеллигентов —самодостаточен, не самодостаточен. Эпилепсия изголодавшегося ума. Вопрос ненормальный, для человека ненормальный.

— Тебя раздражает, что спрашиваю. Тогда сформулируй сам вопрос.

— Знаешь, как меня спрашивают, одинок ли или нет, — я готов сказать: да, я одинок, очень одинок. Но в то же время и не одинок. Что-то же есть у меня, благодаря чему я не одинок. Что-то же мне дает силы все это двужильно крутить.

— А что?

— А я не скажу.

— Но знаешь.

— Конечно.

— А твоя поза, ощущение состояния иностранца в отечестве, она что, тебе очень нравится?

— Я хотел бы быть иностранцем в отечестве. Если бы я был иностранцем в отечестве — я бы тогда сбежал. А так не могу сбежать, остаюсь и работаю.

— Ты построишь театр и будешь иметь репертуарный, стабильный театр?

— Нет, не буду, не буду. Отдам его тому, кто хочет иметь репертуарный. Потому что в жизни, как это говорят: построй дом, роди ребенка, посади магнолию.

— Иметь внука, внучку...

— И дом-музей.

— А тебе он нужен?

— Нет, если кто-то захочет воспользоваться — отдам.

— У тебя есть ученики?

— Есть, но они какое-то дерьмо. Они не хотят иметь со мной дела никакого... Талантливые люди, но не хотят... Не хотят. Не знаю! может, я действительно недействителен, будто сумасшедший...

— Не знаю, сумасшедший или нет, но у тебя есть такой взгляд и улыбка, за которые тебе можно все простить, с тобой работать и даже за тебя умереть.

— Ты же видишь, люди работают! Третий час ночи начинается, а наши люди работают. Это была единственная возможность вывезти и сохранить спектакль. Ты слышала: семьдесят человек, из них пятьдесят — творческого состава, хор, музыканты, безумные деньги, главный исполнитель — Владимир Лавров — покойник, контракт заключен! что-то надо было делать, кому-то нужно... друзья, переговоры, не подводить же! невозможно такую машину... «Моцарт» — театральная фреска, мистерия, невозможно за четыре дня — ночью, утром... в Москве — нельзя сделать репетиции сценические, поскольку декорация вся уехала, и потом — здесь другое пространство, ненормальное... Трагически ненормальное... Делаешь одно — имеешь другое.

— Или получаешь тогда, когда уже не надо.

— Это правда... это правда. Если серьезно, какая-то трагедия. Уже привык к этому. Я знаю, что «Моцарт» — из моих таких фатальных работ. Как сказать — не случайные эти работы для меня. Не случайными были. А потом пошла по Мо-

скве журнальная критика. Недоношенная немощь вообще, смешно, что делать с этими бумажками, на которых подписывают свои мнения... Что с ними делать?

— Читать или не читать...

— Вот в чем вопрос! Умственная немощь, духовное невежество, наоборот — духовная немощь, умственное невежество, душевная аморальность, что про это говорить. И кто? Мой друг... Ему надо прекратить вообще писать... Ему прекратить надо летопись.

— Я понимаю, о тебе нужно писать...

— При чем тут я? Когда приходят критики, я их прошу: единственное, что я прошу: первое, никогда ко мне не приходить и, второе, нигде обо мне не писать... Самое было бы лучшее. Хотите сделать мне подарок в жизни — никогда обо мне не пишите. Правда, серьезно. И тогда я вас приглашу — если вы никогда писать не будете! это будет гениально, правда.

— Пригласишь? И разрешишь?

— Если писать не будут, приглашу, полный зал посажу, как писать не будут. Он же, сука, обязательно напишет какое-нибудь дерьмо... Вообще сволота! Ну это просто сволота. Я вот не знаю, к кому он принадлежит, к какой партии... Он же мнение создает... Эта сукота — она же мнение создает.

— Толя! Он может говорить все что угодно. Мнение создает не один человек.

— Он же просто мальчик. Он вчера надел трусы на задницу... Он мальчик, дерьмо...

— Ты не понимаешь, как можно создавать или не создавать мнение о твоих спектаклях?

— Пускай он не пишет. Я единственный, единственно прошу, чтобы он не писал. Чтобы, повторяю! не приходил никогда ко мне, потому что он задолжал порядочно у меня, и — чтобы никогда не писал. Я был бы ему чрезвычайно благодарен, чтобы оставил меня в покое. Потому что, задевая меня, он задевает мою мать, моих близких, друзей, с которыми я работаю. Не надо! И таких мальчиков много. Абортированное поколение.

— Тебя это так раздражает и мешает, потому что — твоя жизнь, и она — слишком твоя. Они лезут туда, пытаются самоутвердиться...

— Она не слишком моя. Она для кого-то. Несмотря на то, что говорю: она для кого-то! я хотел бы, чтобы те, для кого она, — чтоб они помолчали, чтобы не торопились со своими мнениями. Чтоб не торопились ни с приговором, ни с заключением, можно оказаться и в дамках. Мой сверстник, уважаемый человек, сейчас, кажется, лектор... Но как! у дураков оказываться в дамках... Хочется сказать, в твоем и моем возрасте поздно быть таким дураком. Тебя же слушают, лекции твои слушают...

— Скажи, прошло много лет...

— И вот, и что? снимает камера, ты спрашиваешь, но никогда в жизни ни одного слова не покажешь.

— Нет, я много покажу...

— А те, которые посмотрят, скажут: что он нам матерок несет...

— Фраза, что нужно помолчать, а не писать, подождать, чтобы не оказаться в дураках, — это я тебе обещаю, я покажу. Ты услышишь.

— Откупори цимлянского бутылку иль перечти «О вреде табака»!

— Почему ты обо мне так плохо думаешь? Мы, между прочим, с тобой на пробах в первый раз... Хотя знаем друг друга двадцать с лишним лет.

— Если ты не будешь приставать с личными вопросами, расскажу о том, как создавался спектакль, как нас итальянцы пригласили, что это за сцена Театро Валле. Будет очень популярно и так необходимо теплой программе, которая воспитывает теплое буржуазное мнение... Потому что оно очень необходимо, потому что в России пожары, стрельбы, насилие, уничтожение. В России жизнь зоны. Понимаешь? И в России необходима теплая, душевная моральная погода...

— Что ты предлагаешь?

— В России пожары распространяются вниз, а взрывы срывают с мест стаи жилых домов, еще вчера Москва была третьим Римом, а нынче — второй Пизой!

— Что ты предлагаешь?

— Я предлагаю врать. Действительно, русским надо круто врать. Подлецы — вообще перестанут работать! А если им врать, они будут работать.

— А твой спектакль что дает?

— Мой спектакль... Прежде всего! он ничего не дает, он не для того существует. Вообще спектакли не существуют для того, чтобы что-то давать или что-то отнимать. Спектакли — как всякие объекты искусства, — они находятся на той территории, где живет прекрасное и нематерное. И всё. Если это действительно прекрасное само по себе, а не «давай полезное». Я же не сказал, что полезное само по себе прекрасно тем, что полезно. Я неполезно сказал.

— Но люди мечтают попасть на твои спектакли. Они хотят твоего театра — где не врут.

— Никто уже давным-давно не знает меня. Что меня знать — я еще живой. Они просто не знают. Тем более попасть на мои спектакли! Они ходят к Житинкину. Ты знаешь такого Житинкина? Сальвадор Грымов, активная фигура... Люди ходят к другим режиссерам, им давным-давно нравится другая режиссура, другой театр, другие спектакли. Им нравится эксклюзив. Им нравится, чтобы Нежа Миноров играл такую роль, Нежа Миноров играл вот такую роль. А мне хочется сказать, чтобы Нежа Миноров еще поучился играть. Ему очень необходимо поучиться играть. Ну, конечно, за то, что он не умеет играть — ему платят в долларах. Потому что если бы он умел играть — ему бы заплатили только в рублях. Еще в России знают цену, и за то, что умеешь, — платят в рублях. А если ты ни хрена не умеешь — платят в долларах. Вот это и есть экономика! Надо ничего не уметь — и в тебя будут палить в долларах. А если умеешь — ты и в долларах не возьмешь. Поедешь на Запад — и оттуда будешь драть эти доллары. Потому что, действительно, иностранец должен платить за талант русскому человеку. А русские — что с них брать-то, откуда у них? откуда у них, у этого нищего, слепого, глухого, убогого народа что-либо, кроме медных лбов на всей их огромной территории? Азиатчина, скифы.

— Народ убогий или что-то все-таки в нем есть и другое?

— Знаешь, я думаю, что нельзя верить в Россию, которая в литературе, а нужно верить в Россию, которая в жизни. А тут не очень поверишь.

— А как насчет взаиморасчетов с этой Россией?

— Я живу в ней, всё. Я живу в ней и работаю. Все годы я прожил в России...

— Плачешь?

— Нет, не понимаю, что такое «плачешь». Я живу, и всё. Хочу сбежать. Не хочу жить в России. Заявляю теперь и всегда: не хочу жить, и всё.

— Почему возвращаешься?

— Живу.

— А Гоголь жил и плакал. Не боялся.

— Ну то Гоголь, понимаешь. То Гоголь, Мыкола Гоголь! что же нам талантами равняться. Это же нужно иметь большой талантище, чтобы страдать и плакать. Если талантишко такой маленький — тут не очень-то: ни заплакать, ни помолиться.

— Толя! Я ни о чем тебя больше спрашивать не буду. Сил нет.

— Еще раз! повторяю, со мной можно говорить, и тогда будет официальная, прекраснейшая совершенно лирическая речь. Вот например: Италия — конечно, прекраснейшая страна для меня, я понимаю. Италия дала мне очень много. Италия дала мне неореализм. И я через неореализм понимал искусство. Я через неореализм понимал, что такое русский реализм, что такое — поэтика, что такое кинематограф, что такое — театр. Италия дала мне автора, которого я... который мне... который во мне родился, наверное, раньше, чем я увидел Италию, и я вместе с этим автором обрел уверенность в своем художественном небезобразии. Италия дала мне города, пейзажи, белый цвет, Флоренцию, Рим, Пизу, Венецию, много всего. Италия дала мне сцену. Все лучшие премьеры свои я сыграл в Италии. Италия дала мне знакомство с Феллини... Я видел, как Феллини работает на площадке. Может, это была и обыкновенная работа, но просто — работал Феллини. Он был у меня в зале, на «Серсо», мы давали «Серсо». Напротив, вот там.

— Что снимал Феллини тогда?

— Он снимал, как называется... свою не лучшую работу.

— «Интервью»?

— Нет... «Дети луны»... не помню. Италия дала мне всякие преимущества,

она наградила меня, сказала: вот он. Италия несколько раз меня спасала от ужаснейших кризисов, и теперь, когда я потерял актера... Все, его среди нас нет... И вместе с актером я должен был бы потерять спектакль, и уже готов был от него отказаться. И не отказался только потому, что Италия этого «Моцарта и Сальери» уже взяла на гастроли, чтоб спасти. Сам бы никогда, ни за что! мне совершенно не нужно. Правда, не нужно. Я привык, что «дети мои не живут». И я бы этого никогда не сделал, и только благодаря Италии пошел на невозможные для себя вещи — пригласил из Канады Григория Гладия, который и раньше работал со мной, это подвиг актера. И вот теперь, завтра состоится премьера. Независимо от того, какая премьера будет — с триумфом, без... тут уж не до того, просто не до этого. В конце концов, важно, чтобы была! чтоб это состоялось и чтобы это продолжилось. Почему Россия никогда не дает продолжения, а дает эти могилы? Почему она дает могилы? И почему Европа дает жизнь, реальную жизнь, продолжение, она говорит о продолжении? Почему режиссер в Европе — человек для театра особенный? И к нему всегда подойдут и скажут: как вы себя чувствуете? мы благодарим вас за репетицию или — мы благодарим вас за то, что вы сделали с нами премьеру. И почему в России тебя обложат со всех сторон, вообще проклянут, просплетничают.

— Тяжко? Или привык?

— Я привык. К этому лагерю для людей я привык... да, я привык.

— Хочется сделать еще один спектакль?

— Теперь нет. Я смог бы многое сделать, но теперь нет. Ничего не хочу. Особенно после субмарины, с этими «курскими» событиями, со стройкой, со всем новым театром в бывшем «Уране», в который, в конце концов, ввязался со своими архитектурными амбициями и столкнулся с «совком»! Не хочу про это. Нет, я хотел бы только, я всегда это говорю! бросить все, уехать на берег океана, поскольку моя судьба связана была всегда с морем. Знаешь, как это... как в романе Кобо Абэ «Женщина в песках» или как в фильме «Профессия: репортер», исчезнуть, заменив свое имя, и — навсегда.

— Ты так и сделаешь, конечно... Я уверена.

— Хотел бы... Что делать, не у каждого счастливое окончание. У некоторых и такое исчезновение может быть. Каждому свое.

Фотопроба

От «Москвы второй» до «Хассельблада»,
С южных дыр до Тихого морей
Человек проходит — блин, без блата,
Это я — по родине моей.
Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, «блинов».
И рек —
Я в аду другой земли не знаю,
Где так гневом
дышит
имярек.

Запись беседы сделана Галиной Скоробогатовой.

Г.Скоробогатова (стаж работы на телевидении — 25 лет) — редактор старой «Кинопанорамы», автор и режиссер телефильмов «Любовь Орлова», «Жерар Филип», «Николай Черкасов», «Всеволод Пудовкин», культурологической телепрограммы «Киносерпантин Марка Захарова», автор и ведущая программы «Maxima» на Первом канале; сняла цикл по своей идее «Сенсации русского театра». В настоящее время работает на ATV (Авторское телевидение). — *Прим. ред.*

Каждый по-своему

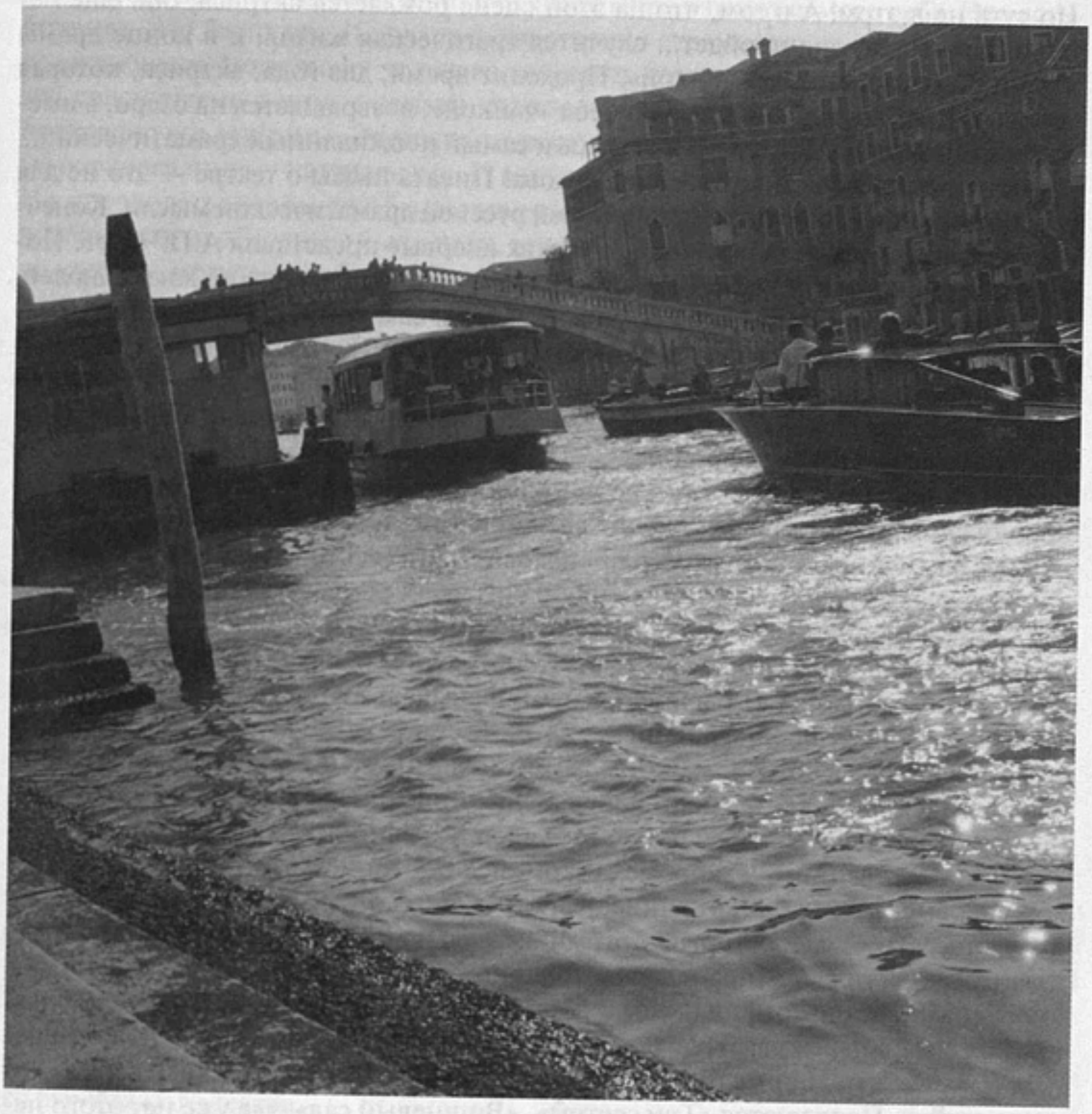
ЗВУКОЗАПИСЬ

Я в Италии с восемьдесят восьмого с половиной по девяносто третий год. Практически каждый год приезжал с новыми текстами Луиджи Пиранделло. «Шесть персонажей», премьера которых состоялась в Пикколо, на сцене Студии Пикколо-театра и потом по всей Италии. Для меня очень дорогая радостная работа в Парме — «Сегодня мы импровизируем». Года через два было. Большой опыт в двадцати импровизациях на сцене театра Атенео у Ферручио Маротти, и всякий раз — «Каждый по-своему». Еще два неосуществленных проекта, к сожалению: в Агридженто «Гиганты горы» и новая версия «Сегодня мы импровизируем» в Джебеллино, в Сицилии. С Сицилией как-то у меня не очень получалось — только какой-то намечался проект, в Сицилии дело умирало. Вообще я хочу говорить не об этом.

С девяносто третьего года я меньше в Италии, хотя и больше, но без Пиранделло. «Илиада» и «Каменный гость» в Вольтерра, «Амфитрион» во Флоренции, «Плач Иеремии» в Сицилии, в Катанье, «Моцарт и Сальери» в Риме. Но все-таки в моей на колесах жизни Пиранделло — автор, который сделал меня как художника и, может быть, как теоретика, как практика, и Пиранделло — часть величайшей итальянской культуры, которая сделала меня как человека. Может

Выступление А.Васильева на симпозиуме, посвященном Луиджи Пиранделло. Рим, май 1999 года.

быть, потому, что я человек не северный, а южный человек — сердце как-то сразу же отозвалось. Теперь прошло время, я не занимаюсь всякий день Пиранделло, вообще не занимаюсь пьесами Пиранделло, я занимаюсь другими текстами. Но если остановить суету и спросить себя: как я возник? все-таки правда, что



возник я из «Шести персонажей в поисках автора». Конечно, я и до этого был, но все-таки после. И опять я хочу поговорить не об этом. Я об очень интересной теме, но, может быть, для вас она будет неожиданной.

В девятьсот четвертом году... В девятьсот четвертом умирает Антон Павлович Чехов. И в девятьсот четвертом году выходит «Покойный Маттиа Паскаль». Может быть, я пользуюсь этим годом для того, чтобы начать тему. Есть ли какая-то родственность эстетическая и философская между двумя этими авторами? Есть ли какая-то родственность в приемах, которыми оба пользуются, и в том — что они сделали, каждый по-своему? Один для России и для всего процесса театрального, другой для Италии и также для всего мирового процесса. Антон Павлович Чехов в конце века сочиняет «Чайку» и этой комедией начинает историю настоящую, реальную, великую историю театра Константина Станиславского. Через двадцать лет на сцене Театро Валле проваливается пьеса Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора», и — начинается величайшая история драматургии двадцатого века! Есть ли какая-нибудь реальная... реальная, не вымышленная близость между двумя этими, казалось бы, столь непохожими друг на друга и отдаленными текстами?

Герой пьесы «Чайка» Константин Треплев в первом действии предъявляет себя как авангардист. Он говорит, что больше не хочет подчиняться традициям, разделять вкусы своей матери актрисы, вкусы ее театра, не хочет больше любез-

ничать с ее любовником беллетристом Тригориным и не любит его. Откровенно не любит его «литературу». Испытывая ревнивые чувства и будучи совершенно молодым человеком и юношей, Константин Треплев собирает домашних на берегу озера и поднимает без занавеса занавес. На сцене — луна, озеро, камень. Спектакль проваливается, вы знаете, случается ужаснейший скандал. Но суть не в этом! А в том, что на этой сцене рождается актриса, она еще неопытна, молода, она пройдет... случится трагическая жизнь, и в конце драмы жизни она назовет себя «чайкой». Проходит время, два года, актриса, которая теперь как сумасшедшая называет себя «чайкой», возвращается на озеро, в имение к Константину Треплеву. Вот здесь и самый неожиданный драматический... драматургический прием писателя Чехова! Писать пьесы о театре — это не для русских вкусов. Это не было привилегией русской драматической мысли. Конечно, русские писали о театре, но не так, как впервые представил А.П.Чехов. Пожалуй, сильная акция, когда сценическая версия предложила не жизнь людей, а жизнь людей искусства, жизнь людей театра и сам театр, размышления о театре, именно что «Размышления о театре, трактат». По-настоящему сильное и смелое начинание неизвестного и гениального драматурга, о котором потом все узнают, им был Чехов. В четвертом... итак, в четвертом действии Нина возвращается, называет себя «чайкой», сам Константин Треплев сочиняет какое-то произведение, может быть, из жизни провинциальной актрисы: «Афиша на заборе гласила...» Вот прием! он в стиле самой комедии: «Ремарка: кто-то стучит в окно, ближайшее к столу». Что происходит? Это иллюзия или реальность?

Из русских режиссеров никто не прочитывает ремарку как иллюзию и всегда — как реальность, что это было в жизни именно реальной. Но контекст четвертого акта произведения указывает: Константин Треплев теперь путает иллюзию с реальностью. И в то время как сам пребывает в этой последней встрече с Ниной как бы в реальности, Нина — в той же самой встрече и в то же самое время — пребывает в сотворенных им самим иллюзиях! Случай невозможный, но являющийся нам как правило, нарушающее триединство драмы не-единством пространства действия. Как четвертое условие о единстве.

Вот, собственно, этим промежутком, исследованием этого промежутка Чехов впервые, может быть, начинает столь неожиданный шаг в драматическом искусстве. Тот шаг, который потом так сильно и так по-настоящему будет предъявлен Луиджи Пиранделло. Конечно, пьеса Антона Павловича Чехова проваливается. Биография пьесы и — биография А.П.Чехова. Это был ужасный провал. Чехов переживает, болеет, но дело не в том, что болеет, а в том, что перестает писать подобные пьесы. И начинается путь Чехова, который вы уже хорошо знаете. Появляются «Три сестры», «Вишневый сад», где уже нет этого недоразумения: то ли реальность, то ли иллюзия, и где существует реальность сама по себе. Где персонажи могут мечтать, но никогда не выходят... никогда не входят на территорию своих мечтаний, а всегда остаются на территории самой жизни.

Летом 1999 года в Москве, и потом — весной и летом 2000 года в городе Сент-Этьене, что на юго-востоке Франции, и в Дельфах я практиковал с молодыми актерами пьесу Чехова «Три сестры». Как был восхищен открытием «промежутка», когда определил две природы существования персонажа, природы монологической, или мечтательной, реальности, и природы ситуативной как реальности страдательной. Находка эта позволила разработать стиль, неожиданный для чеховских пьес — drama dell`arte. Что значит — идти по канве психологической драмы.

Чехов делает шаг назад. Очень, может быть, важный шаг для спасения... для охраны своего писательского эго, но и не самый лучший шаг для того, чтобы преодолеть реализм русской драматической литературы. Это делает не Чехов, шаг делает другой человек, близкий по стилю к Антону Павловичу, и — который обладает смелостью, европейским образованием, но не имеет этой русской тоски, которая... лишает человека воли к действию. Шаг делает Луиджи Пиранделло, и появляется великая пьеса «Шесть персонажей в поисках автора».

Вообще мне кажется, что проблема... эстетическая проблема драматической литературы двадцатого века заключается в преодолении... ее можно так назвать! — преодоление реализма. Или даже можно сказать так: преодоление ре-

альности. Все-таки двадцатому веку очень свойственно быть атеистичным и очень свойственно, от двадцатого века начиная, быть веком Просвещения, заниматься науками, изучать войны, атомную энергию, бомбить друг друга. Все что-то изобретать для того, чтобы потом при помощи знаний, полученных не только от Бога, уничтожать землю, на которой люди живут. Это свойство двадцатого века. Он изучает мир, и человек мира изучает самого себя. Это естественно. Это было так. Искусство естественно стремилось передать мысли переживающего катастрофу человека, передать душевные порывы, вообще все, что совокуплено с ним, с семьей, с детьми и так далее, и так далее. Мы знаем прекрасно все эти темы. Эстетика литературы для театра тоже стремилась к этому очеловеченному натурализму. И вдруг серьезная проблема —преодолеть это! Но преодолеть, чтобы как бы остаться в реальности или остаться в иллюзиях, которые так необходимы были веку, преодолеть и не уйти от всего этого. В конце концов, могучая проблема. Решает ее, великолепно совершенно решает Луиджи Пиранделло. Он утверждает игру отношений на месте борьбы отношений и вместо игры отношений предлагает игру мнений. Оставляя человека — именно персонажа сценического... всегда в психологических отношениях друг с другом, он на самом деле заменяет их игровыми отношениями и этой игровой материей отстраивает другую параллель, вторую параллельную ей материю: там существует игра мнений, там философская, интеллектуальная игра, там слова так много значат! Два параллельных мира, две параллельные реальности являются... как сказать! объявляются привилегией этого автора. Пиранделло преодолевает мертвую зону мировой литературы и открывает великолепный мир для всей последующей драмы, которая появится во Франции или в Америке, в России и так далее, и так далее. Весь театр... весь театр пойдет за ним. Это замечательно.

Я уже сказал, что не репетирую Пиранделло, но все-таки иногда... думал об этом. Какова может быть судьба пьес Луиджи Пиранделло в нынешний момент в Италии или во Франции, вообще в Европе, в России, например? Но мне кажется, нет судьбы у этих пьес. Конечно, вы скажете: почему ты сочиняешь? или почему ты всегда... почему русские такие пессимисты? Я вам скажу почему: театр, тот, что хочет делать пьесы Пиранделло! должен быть свободным от необходимости перед кем-то отчитываться за деньги, которые он получает. Все-таки весь театр очень сильно последнее время оккупирован бюджетом. Или частным бюджетом, или государственным бюджетом. Художник практически не имеет никакой свободы: ни режиссеры, ни актеры, ни сценографы. Все это, в общем, буржуазный театр. Я кругом вижу только буржуазный театр. И вижу болото этого буржуазного театра.

(В зале аплодисменты.)

И в такой критической ситуации — как мы можем говорить вообще о сценической судьбе пьес, против буржуазной идеологии направленных, которые в каждом своем моменте ищут свободы изъявления: где актер должен проявлять себя всегда только свободно, где импровизация составляет его жизнь от начала репетиции и до конца, где режиссер подчиняет себя мгновению и опыту той же самой импровизации? Как это можно? Нынешняя история не дает такой возможности. Если верить в магическую силу искусства, то, конечно, можно еще обратиться к фантому этого человека, чтоб в немоте заклясть: «Луиджи, вернись к нам в нашу жизнь и прекрати это торжество буржуазной реальности, дай нам возможность вернуть театру ту естественность, которую мы когда-то имели». Разве было бы правильно?

(Запись мгновенно прерывается.)

На кресте

(Лк. XXIII, 40-42)

«Побойся Бога. Мы все трое скоро умрем.
Мы-то с тобой виноваты, и нас следует убить
за то зло, что мы совершили. Этот же Человек
ничего плохого не сделал».
И добавил: «Иисус, вспомни обо мне,
когда придешь в Царство Твое».

С О Ю З П Р А В Ы Х С И Л

объявляет

открытый конкурс сценарных кино- и телепроектов

на лучшее произведение экранного искусства, отвечающее девизу:

НОРМАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В НОРМАЛЬНОЙ СТРАНЕ

и

защищающее высшую либеральную ценность:

право человека на свободную, достойную,

счастливую жизнь

На конкурс принимаются кино- и телепроизведения любого жанра

ПРЕМИИ ВРУЧАЮТСЯ ПО СЛЕДУЮЩИМ НОМИНАЦИЯМ:

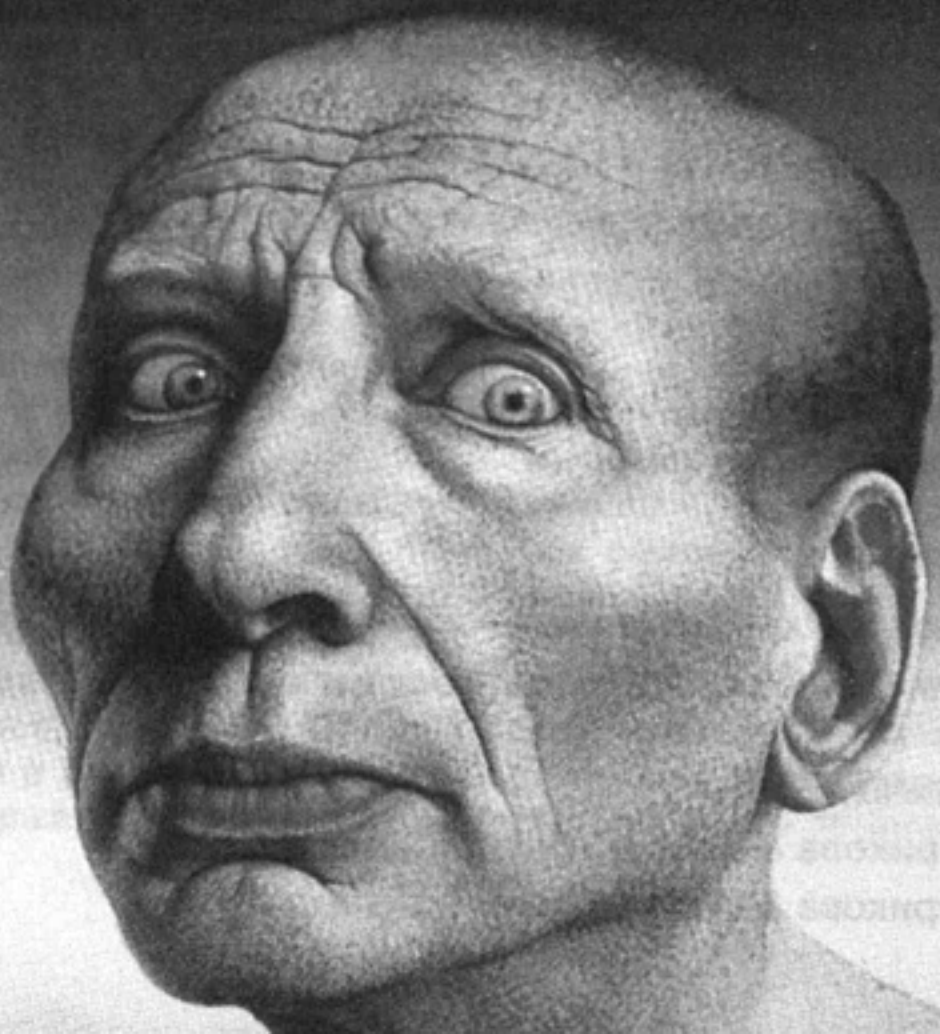
Сценарий полнометражного фильма*
Синопсис (расширенное либретто сценария) полнометражного фильма
Синопсис телесериала и сценарии первых двух-трех серий**
Синопсис телесериала
Экранное произведение (фильм или телесериал) для детей

ПРЕМИАЛЬНЫЙ ФОНД
$ 100 000
ТРИ СПОНСОРСКИХ ПРИЗА ПО
$ 10 000

* Сценарий полнометражного фильма, получивший первую премию,
будет реализован на средства Министерства культуры РФ
** Сценарная разработка телесериала, получившая первую премию,
будет реализована на Российской телекомпании (РТР)
Работы представляются под девизом в количестве 3-х экземпляров по адресу:
123825 Москва, Васильевская ул.,13. Конкурс СПС
Срок представления работ до 15 апреля 2001 года
Справки по тел: 253-7734. E-mail: vengern@df.ru

ikino.1.01

монвалг момас о ланруж



В этом небольшом приложении к «Искусству кино» опубликованы любопытные материалы, которые из-за своей специфической направленности не смогли бы украсить академическую территорию толстого журнала. Но сегодня в моде кэмп – искусство стилизации, искусство, флиртующее с эстетикой, как с чувственной кокоткой. Кэмп – синоним кича. Кэмп – это бессмыслица. И, наконец, кэмп – это сознательная попытка увидеть в «худшем» экстраординарное, эффектное и рафинированное. Стилистическая игривость кэмпа позволяет аморальному преображаться в утонченно-прекрасное.

Кэмп – территория преднамеренной и вычурной искусственности.

«iKino» – территория кэмпа и в некотором смысле дерзкая аморальная выходка в юбилейный год уставшего от своей безупречной интеллигентности журнала «Искусство кино».

Елена Бонч-Бруевич,
арт-директор спецприложения «iKino»

iKino

Содержание

ТАМ И ТО

127 Алексей Тарханов. **ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ**

В СВОЕМ РЕПЕРТУАРЕ

130 Н.Андреева. Похождения белого червя

БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ

132 Алена Карась. Тайга – история неснятого фильма

136 Игорь Манцов. Таинство исповеди

ЗАПРЕДЕЛЬНЫЙ ОПЫТ

144 Сергей Психачев, Ирина Свистонова. Фатальные стратегии

РАЗБОРКИ

151 Саша Киселев. **БИО** = техно

156 Алан и Эллен Смитти. **Головокружение**

ПСЕВДОНИМЫ

159 Сергей Синяков. Свобода – это маленькая *роскошь*. (Интервью с режиссером Педро Оралесом)

СРЕДОСТЕНИЕ

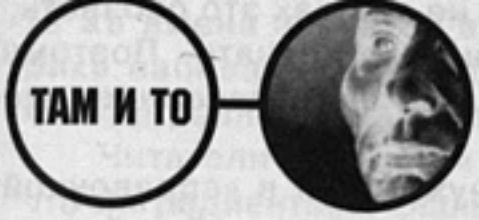
164 В.Чернопольская. *Некоторые меры по поддержанию мышечного тонуса*

167 Наталия Осипова. **Спираль России**

АНТИСЦЕНАРИЙ

170 Яна Чурикова & Robbie Williams. **Rock DJ**

172 Яна Чурикова & Wayne Isham. I disappear



ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ

Умные журналы в России ведут очень странное существование. Очень жалкое, очень неуверенное.

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

Если за ними каким-то чудом не стоят политики или рекламодатели, это бедные журналы. Что, с одной стороны, хорошо, потому что составителей строчек нельзя подозревать в алчности, а с другой стороны, плохо, потому что лишает авторов двух важных стимулов, которые предлагают в обмен на душу большие газеты. Газеты умеют создавать соблазны. Они не просто дают деньги, они еще и выходят каждый день. То, что ты пишешь сегодня, прочтут завтра.

В умных журналах невозможно говорить ни о чем актуальном, а только о вечном. Чтобы никого не обижать, приведу пример из жизни «Искусства кино». Летом 2000 года пресс-служба Московского кинофестиваля попыталась заключить перемирие с некоторыми газетами. Мы поторговались с Александром Олейниковым, мы ударили по рукам, и перемирие было заключено, но через неделю я прочитал в журнале статью про неуклюжие маневры фестивальной верхушки. Я был потрясен оперативностью и дьявольской информированностью издания и продолжал ею потрясаться, пока не сообразил, что речь шла о прошлом фестивале, 1999 года.

Одна из идей, испортившая жизнь нескольким журнальным поколениям, это идея журнала, которому плевать на месяц и даже на год, потому что он печатает не поганые заметки, а тексты рукописей, которые не горят. Журнала — образца философской прозы, продукта свободного экзистенциального выбора, а не сиюминутного коммерческого расчета и бездуховного серийного производства.

Валявшиеся в домах подшивки «Нового мира» сильно запутали нацию. Журналы тогда заменяли и книги, и газеты. Их стали, страшно сказать, переплетать и ставить на полки. Занимались этим отнюдь не профессиональные библиотекари, а частные представители интеллигенции, чтобы снова и снова к ним возвращаться. И это в маленьких шестидесятнических квартирках! Пыль, астма, антисанитария.

Журнальные авторы с тех пор верят, что место им на полке, в крайнем случае на чердаке на даче. С мусорным баком им свыкнуться труднее. В этом смысле писатели газет, понимающие, что в плоды их усилий завтра завернут селедку, имеют более здравую самооценку.

Так, гордо двигаясь, мы дошли до точки, с которой ни один умный журнал не способен себя воспроизводить. Гранты Сороса, дотации Минкульта, ведомственная поддержка и разовые спонсоры — вот что еще держит их на свете. И они изо всех сил держатся на этом свете, вместо того чтобы организованно отправиться на тот.

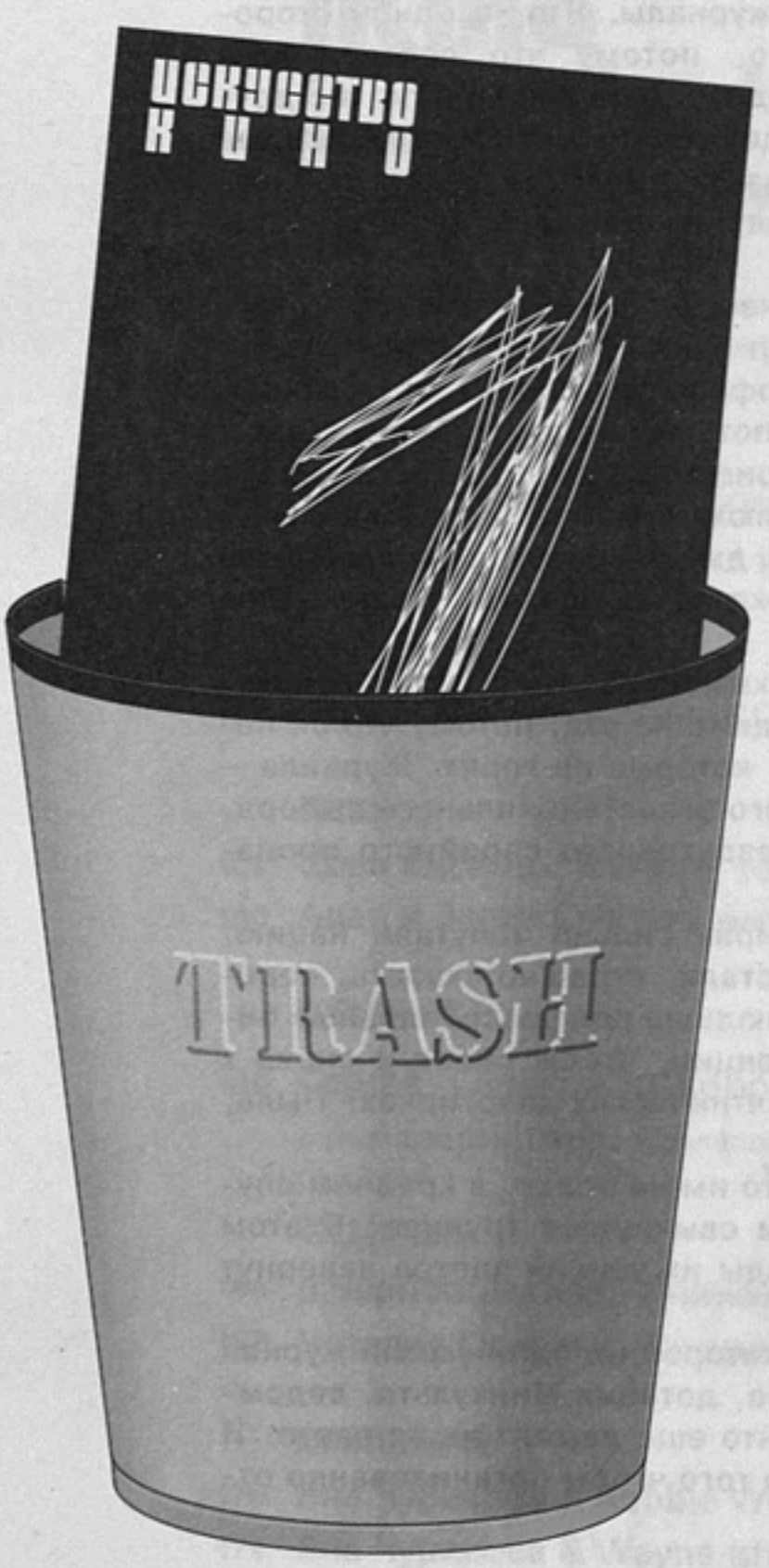
Я говорю об Интернете. Умные журналы до сих пор не в силах это осознать, потому что рождены мастерами пишущей машинки и высокой печати. Поэтому издатели умных журналов до сих пор обожают бумагу, не зная, наверное, что процесс письма и чтения кардинально изменился.

Нет больше смысла в подшивках. Мы перестали нуждаться в «справочной литературе», потому что появился особый механизм, взявший на себя обязанность все за нас помнить и доставлять нам со всего мира все необходимые справки. Нашу частную память заменила универсальная память Сети.

Отчуждение памяти – это покруче, чем отдельный от героя нос, странствующий по Петербургу. При этом память Сети так велика, что ей нужна система закладок и разработанные каталоги. То есть нам принадлежит уже не память сама, но память о памяти. Это не стоит воспринимать как конец профессии, но лишь как посрамление идеалов знаточества. Может быть, великая удача в том, что впервые произошло деление памяти на две части. Человеку может в результате достаться лучшая, человеческая доля: чувственная память, память ощущений и состояний. Недаром один из афоризмов «отца кибернетики» Норберта Винера звучал, как «человеку – человеческое, вычислительной машине – машинное».

Как может расширяться эта универсальная память? Только благодаря умным журналам, которые перестанут печатать эссе, а начнут высказываться исключительно по делу. Умные журналы могут сохранить себя только так – отказавшись от идеи влияния, от идеи общих интересов, от идеи литературы ради простой идеи расширения фонда профессиональных сведений и мнений.

Бумажный журнал этого дать уже не может. У него есть свои несомненные достоинства, например, его можно брать с собой в сортир. Но недостатков больше.



Чисто бумажный журнал адресован человеку, который не пользуется компьютером, то есть либо малообразованному, либо бедному, либо страшно оригинальному. И нигде не работающему, кстати. С таким контингентом надо быть поосторожнее, если ориентироваться только на него, тогда уж благороднее содержать ночлежку.

Если же отнестись к бумажному журналу как к версии сетевого, как к распечатке файлов, пусть не очень удачно выбранных, все становится на свои места. И чем специальнее будет журнал, тем лучше. «Искусству кино» выжить трудно. Просто «Кино» легче. Но вечная жизнь суждена реферативному сборнику «Бетон и железобетон».

Мы, товарищи, прошли большой путь. Начало 1990-х, когда каждый приличный человек собирал журнал, чтобы лечь с ним в обнимку на пороге типографии, теперь вспоминается с усмешкой. Но эти попытки многому могли бы научить издателей и публику.

Оказалось, что в двух крупнейших городах, превосходящих своим населением среднюю европейскую страну, не найти десяти хороших журнальных фотографов, трех десятков авторов и пяти художников. Количество вариантов с тех пор ограничивалось простой ротацией – «ты напишешь в мой журнал, а я напишу в твой журнал». Одни и те же авторы одними и теми же словами пишут про одних и тех же героев. Одни и

те же имена значатся в списках редколлегий. Кажется, что на колбасной фабрике набивают один длинный журнал, потом нарезают по страницам и продают под разными названиями.

Читатели относятся к этому так же и оберткой интересуются мало, а разве что ингредиентами фарша: Курицын – 10 процентов сухого вещества, Кузнецов – 30 процентов, Трофименков – 15. Питательно. Можно брать.

Западные журналы, не занятые самоутверждением среди своих, с гораздо большей четкостью эксплуатируют основные точки общечеловеческого притяжения: страх, жадность, лень, любопытство, боязнь прослыть немодным. Менее всего они полагаются при этом на буквы и слова.

Проект же русских журналов, хоть каких циников пригласи, хоть какие деньги им суй, все равно остается идеалистичным. Стереотип журнала как суррогата книги для чтения непреодолим и от привычки выражать свои чувства исключительно литературно, и от презрения ко всяческой моде и визуальности.

А пока выписывать умные журналы – все равно что держать открытый дом.

Странная и малознакомая компания является к тебе раз в месяц под новой обложкой. Каждый вроде бы претендует на твое внимание, но прямо с порога начинает беседовать с пустотой, как бабка в метро.

Один разбрасывает туда-сюда, как шапку-шарф, малопонятные парадоксы. Другой держит тебя за пуговицу и говорит банальности так веско и значительно, что понимаешь: он, верно, над тобой смеется. Послушайте, говорит третий, мой новый сценарий. И читает. Двое взаимно намекают друг другу на что-то постыдное: знает кошка, чье мясо съела в чужом глазу. Приведенный в дом иностранец возвышает голос, и тебе начинают переводить его мнения о важных событиях.

В жизни я в таких компаниях не был уже давно. В журналах попадаю то и дело. Если не ставить себе специальную задачу вспомнить молодость, это скоро совсем надоест.

В СВОЕМ РЕПЕРТУАРЕ

Похождения белого червя

Н. АНДРЕЕВА

Фильм режиссера В.Лопухина «Изгибы тела» открывает новую страницу в истории отечественного кино. Режиссеру (он же автор сценария) удалось то, что удавалось, может быть, лишь В.Пелевину в литературе, – обнаружить и воплотить на экране тревожные бездны подсознания «новых русских» – этого класса героических потребителей всего и вся. Потребитель ведь тоже человек, и он не виноват, что вся отпущенная ему природой энергия человеческого самоутверждения направлена нынешним временем на освоение упавших с неба благ зарубежной цивилизации. Экзистенциальный драматизм, скрытый в существовании «человека успешного», обнажает перед нами В.Лопухин в своем леденящем кровь мистическом триллере.

Мирный банковский клерк после работы заскакивает в магазин «Седьмой континент» и покупает дорогой камамбер с плесенью. Приходит домой, съедает, запивая красным вином, засыпает и наутро... превращается в большого белого червя. Пережив минуты отчаяния и прокрутив в воображении возможные способы самоубийства, он тем не менее решает во что бы то ни стало сохранить свое место в человеческом мире. Страдания червя по влезанию в костюм и, о ужас, завязыванию галстука, передвижения в автомобиле и общественном транспорте, работа на компьютере, общение с клиентами, деловые переговоры и даже сексуальная жизнь – все то, что для нормальных, двуруких, двуногих, не составляет труда, требует от нашего героя неслыханной изворотливости и нечеловеческого упорства. Червь заводит себе инвалидное кресло, вышколенную прислугу, ценой жестких и безжалостных интриг делает карьеру. Он возглавляет банк, вынуждает окружающих считаться с собой, но рвется все выше и выше, и тут на пути его, понятное дело, встают могущественные конкуренты. Начинается громкая разоблачительная кампания: имя червя треплют в газетах, заснятые на видеопленку подробности его интимной жизни показывают по государственному каналу Российского телевидения. Червь не желает расставаться со своим бизнесом, и его решают убрать. Финальный поединок червя и киллера в подвале дома с выходом в канализацию сделан в лучших традициях голливудского кино. Темнота, перестрелка, громадные лопасти медленно вращающегося вентилятора... Червь ранен, но не сдается, повалив киллера и выбив из рук пистолет, он душит его своей белой, упругой плотью. Киллер приходит в себя и пытается разорвать червя пополам, но тому удается уползти через вентилятор. Убийца преследует его по зловонным подземным туннелям, в какой-то момент они проваливаются в какую-то расщелину и оказываются в царстве... таких же больших белых червей. Черви – все те, кто тоже когда-то купил и съел злополучный сыр. Они организовали подземную секту – общество изгоев – и плетут тайный заговор с целью подчинить себе (или уничтожить – тут у червей разногласия) весь человеческий мир. Вторая серия, к съемкам которой В.Лопухин уже приступил, – история спасения мира охранником и червем-перебежчиком, которые, объединившись, срывают коварные планы червивого сообщества.

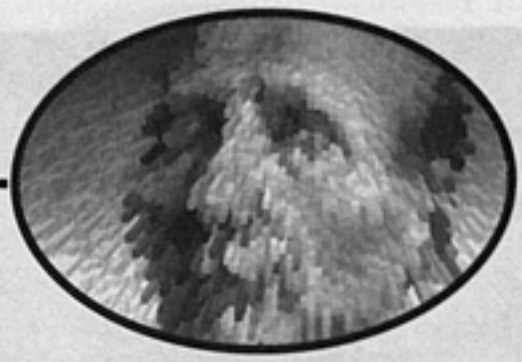
Конечно, сюжет не нов, мы уже видели на экране превращения человека в муху, в слона, в невидимку и вообще непонятную слизь, но в отечественном кино, согласитесь, такого еще не было. Червь, созданный методом компьютер-

Кадр из фильма «Изгибы тела»

ной анимации, производит потрясающее впечатление. Главный подвиг художников – выразительная перистальтика, которая заменяет герою мимику, ведь у червя нет ни глаз, ни бровей, ни рта. Эротическая сцена с участием гигантского червя и дорогой проститутки – одна из самых неприятных и в то же время чувственно убедительных сексуальных сцен в мировом кино. Но главное даже не это. Главное в фильме – драматические взаимоотношения героя с тщательно и богато воссозданным на экране предметным миром. В мельчайших подробностях воспроизведенный процесс потребления экзотических блюд, эксклюзивной одежды, дорогих автомобилей, элитарных развлечений, продажной любви, наркотиков и прочих жизненно важных вещей здесь впервые предстает в истинно героическом освещении. Овладение вещным миром становится символом борьбы за сохранение человеческого достоинства. И когда герой, извиваясь, работает на специальной сенсорной клавиатуре компьютера, провода от которого ведут к датчикам, вживленным червю прямо в мозг, он своей самоотверженностью вызывает у зрителя искреннее уважение и сочувствие.

Непонятно только, что режиссер будет делать дальше, ибо, поместив героя в среду ему подобных – в подземелье, где нет ни ночных клубов, ни ресторанов, ни офисов, – он лишается такой важной составляющей конфликта, как этот глянцево привлекательный, гипернатуралистический мир фетишей общества потребления. Но посмотрим вторую серию. Пока же авторов хочется поздравить с несомненной удачей и пожелать фильму блистательной прокатной судьбы.

БЕЗ КОММЕНТАРИЕВ



Тайга — история неснятого фильма

Жизнь печальна — и это прекрасно.
Нгуа Бьян

АЛЕНА КАРАСЬ

Уход человека часто вписывает нежданные интонации в хорошо исполненный и завершенный сюжет, причем так, что вне этого реального ухода фильм уже не читается. А иногда сам этот уход может выстроить сюжет недоснятого, несуществующего в природе фильма, так что его можно уже и не снимать. Последний недоснятый фильм молодого венгерского актера и режиссера китайского происхождения Нгуа Бьяна «Тайга» — еще одно тому подтверждение. Я хочу здесь только набросать некоторые штрихи к портрету этого яркого режиссера, судьба которого так удивительно отразила судьбу всего его поколения в Восточной и Центральной Европе.

Первое время его имя по ошибке причисляли к внезапно накатившей волне нового азиатского кино. Это потом обнаружили, что он венгр, снимающий в Праге и Братиславе. Внимательные зрители сразу обратили внимание на парадоксальность его «Маленьких комедий», в которых мелкая оптика среднеевропейского человека соединялась с какой-то нешуточной эпикой азиатских степей. Но поскольку мистерия этих парадоксов была явлена летучим, нежнейшим образом, осязать ее могли только те, кто, причастившись среднеевропейскому духу, радостно вышел к другим горизонтам или попросту был особо чувствителен к субтильному сюжету среднеевропейской ментальности.

Первый раз я увидела Нгуа в Праге в Театре на Забрадли, где его друг Петер Лебл делал «Чайку», своеобразную исповедь поколения, возросшего после Стены. Помню, мы долго беседовали о том, насколько эстетика немого кино, активно использованная Леблом в «Чайке», подходит нашей эпохе, как хорошо ее черно-белая контрастность и патетическая укрупненность действуют на обмельчавших жителей маленькой срединной Европы.

Его азиатская внешность и особенно добродушная открытость резко выделяли его в пражской иронико-саркастической атмосфере. Сам же он себя никак не выделял и говорил, что единственное отличие между нами в том, что его Стена рухнула намного раньше, чем наша. Он был сыном китайского дипломa-

та, бежавшего во времена культурной революции, родился и вырос в Будапеште. Его мать принадлежала хорватской семье, давно ассимилировавшейся в Венгрии. Он все больше и больше чувствовал себя осколком двух великих империй — Китайской и Австро-Венгерской, теперь равно бесполезных и прекрасных.

Недавно пересмотрела его юношеские фильмы — в основном документальные и два игровых — в духе сюрреалистов. Он замечательно слышал интонации пражской речи, всегда с легкой усмешкой, никогда не серьезные, он был буквально маньяком этих насмешливых пражских перезвонов, снимал и записывал их в кафе, театриках, клубах. Он создал, по сути, хронику того странного времени. «Нежная революция» звенит у него такими же насмешливыми звонами, как и смех в кафе или какая-нибудь изысканная языковая шутка Лебла. Как он мог снять одновременно взлет и комическую нелепость этих вдохновенных пражских ночей, я не понимаю.

Он мечтал снять фильм о двух стенах — Китайской и Берлинской — и очень жалел, что последняя пала жертвой народного ликования. Итак, мы встретились спустя четыре года после «нежной революции». Скептическое поколение Восточной Европы начинало узнавать себя друг в друге. Кустурица еще не снял «Андерграунд», но уже снял «Сны Аризоны», где под сербский аккордеон навсегда уплывала к луне священная рыба эскимосов, а герой Джонни Деппа учился жить без надежд, сохраняя верность лишь этой несуществующей рыбе.

Нгуа нравился мой театральный энтузиазм. В отличие от киноадептов, молодые люди театра были тогда особо чувствительны к диалогу. Каждый раз, приезжая в Прагу, я повторяла почти как анекдот излюбленный вопрос тридцатилетних режиссеров: «А есть кто-нибудь еще, кто думает так же, как я?» В Кемерово, Петербурге, Будапеште, Праге и Варшаве мои ровесники искренне изумлялись, узнавая от меня или еще от кого-нибудь о своем неведомом эстетическом и философском единомышленнике. Нгуа, чувствовавший себя довольно одиноко в киношном мире Праги и Будапешта, с радостью приобщался к этому нежданному виртуальному сообществу.

Да, мы тогда маниакально искали сходства. У наших восточноевропейских коллег медленно начала проходить эйфория от встречи с Западом, и хотя в ней все еще находилась Россия, кое для кого знакомство с ближайшими соседями, от которых мы так долго были оторваны, становилось все более и более значимым. Мне было приятно рассказывать Нгуа о Жене Гришковце и его кемеровском театре «Ложа», в котором ирония и патетика, ненависть и любовь пребывали в прекрасно амбивалентном единстве, преодолев все на свете идеологии и радуясь только новой чувствительности. А Жене — о первом «большом» фильме Нгуа «Покидая Братиславу». Это была история идеолога словацкого возрождения начала XIX века. Энергия большого философского масштаба и какая-то медитативная повествовательная стилистика резко выделяли Нгуа Бьяна не только среди его сверстников, но и во всем европейском кино. (Да и позже разве что один Кустурица в «Андерграунде» смог достичь такой историко-философской созерцательности.) Я никогда не забуду парадоксальный, резко концептуальный язык его фильма. Монохромная экспрессионистская среда пустой комнаты (отсылка к французским авангардистам конца 20-х — начала 30-х годов) становится пространством страстной, провинциальной, трагикомической исповеди словацкого романтика, переходящей в горячечный бред об уникальной неповторимости и буколических преимуществах славянской драмы перед драмой греческой. Никогда еще в новом европейском кино мне не приходилось видеть такую невероятную жанровую и интонационную смесь нежности, сопереживания и убийственной иронии.

Этот фильм Нгуа маркировал важнейший сдвиг в среднеевропейском сознании постновейшего времени: для поколения, отравленного миазмами разлагающегося социализма и взраставшего потом на руинах тоталитарных идеологий, постмодернизм перестал быть привлекательной стратегией — он слишком сродни атмосфере их безнадежной юности, когда казалось, что *это* никогда не кончится. Странным образом на этих руинах сформировался особый стоицизм — приятие себя, своей истории, своих заблуждений вместе с каким-то космически ясным отстранением и покоем. Еще одна важная черта: в отличие от предшественников — постмодернистов, они перестали стесняться историософских сюжетов, более того, именно на них строили они свои первые яркие высказывания.

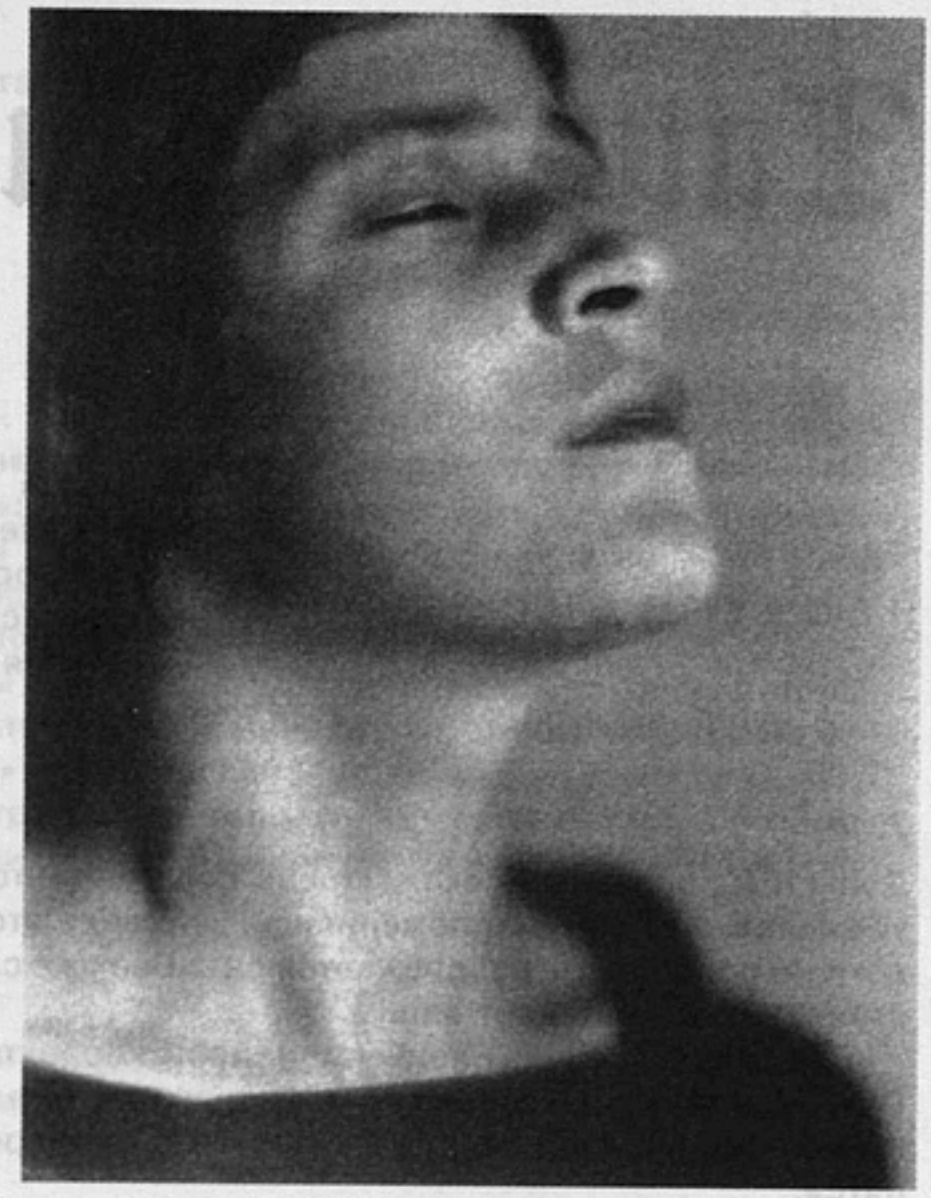
Кстати, о космическом взгляде. Нгуа приехал в Москву на Фестиваль ново-

го венгерского кино как раз в те дни, когда в Музее личных коллекций была выставка классической японской гравюры. Он сказал мне тогда, что таким бы мечтал видеть свое кино: мельчайшие морщины на лице старика важны в средневековой японской живописи, так же как и цветы вишни в небесной прохладе и дорога, ведущая к древнему храму. «Мне интересна логика обратной перспективы, но еще более – обратных перспектив, одновременного разнонаправленного и равноценного взгляда из нескольких центров на несколько объектов – так, чтобы жизнь каждого из них существовала в своем масштабе, как здесь – у средневековых японцев». И в тот момент я увидела в его азиатском лице черты буддийского монаха, знающего, что все только видимость в глазах божественного Ничто и потому имеет свою собственную ценность или бесценность. Впрочем, он был католик и до странности серьезный. Я обнаружила это внезапно, когда он написал мне о фильме Сокурова «Молох»: «Видимо, это последний великий фильм христианской цивилизации: в нем человек ценен и любим, несмотря на то что является страшным монстром. На путях этого уходящего сознания лежит спасение». Я поспешила показать это письмо Жене Гришковцу, у которого в спектакле «ОдноврЕмЕнно» есть прекрасный пассаж о том, как его сентиментальный герой мечтает о Грузии. Но не о реальной Грузии с аэропортом и посторонними людьми, а о той мифически прекрасной, где в честь любого гостя поют песни. Любого, повторяет отчаянно Гришковец, потому что он (этот любой) достоин любви не за что-то, а просто за то, что он есть, что его мама родила. Нгуа любил в Жене этот протестантский дух апологии человека.

Все время хочется вспоминать. В воспоминании мы восходим к той идеальной стране, в которой хотели бы родиться и царствовать. Поклонник Ницше и Мишеля Фуко, Бьян не верил больше в возможность выразить мир посредством языка – посредством современного языка. Как в греческой серии его любимого Пазолини, в его последнем фильме люди должны были перестать говорить.

Автопортрет Нгуа Бьяна

Одним словом, в конце 1998 года он был уже другим. Было ясно, что Средняя Европа перестала быть ему домом и он стоял на пороге какого-то большого духовного приключения. Он рассказал мне, что начинает снимать в Якутии, что встретил там женщину и прожил с ней три месяца в оленеводческом поселке. Что, гуляя по тайге с оленями, он выпарил из себя вместе с потом, казалось, неискоренимый антропологизм своего взгляда на мир. Культура предстала перед ним в свете тайги, и он начал пробуждаться, как сказал бы Фуко, от «антропологического сна». Вместе с таинственным, прерывистым дыханием оленя входит в его фильм этот мотив пробуждения, не столько сюжетный, сколько философский. Ему открылась тайга как огромная информационная система. Он говорил мне, что дело не в экзотике, что судьбе просто пришло время вышвырнуть его из уюта «срединного царства», где все давно известно и предсказуемо, как в старой коммунальной квартире. Я же думаю теперь, что его азиатская кровь клокотала в нем, требуя большого эпического движения.



Единственный сохранившийся кадр из фильма «Тайга»

Я прилетела в Якутск по его шутливому приглашению. В селе Ниджили на озере собирались ставить памятник карасю – священной рыбе якутов, спасавшей их от голода в самые тяжелые времена. Он сказал, что это мое тотемное животное и, стало быть, я должна присутствовать на церемонии. Там под звуки и ритмы йохура – ритуального кругового танца – мы говорили с ним о тайге. Тогда он успел рассказать мне совсем немного, но я поняла, что тайга открыла ему какую-то тайну. В том поселке, где он начал снимать свой фильм, юкагиры («Мое племя», – шутливо говорил Нгуа Бьян) традиционно вместе с эвенами ловили рыбу и занимались оленеводством. Разбросанные по всему Северу с запада на восток – от Урала до Камчатки, – эти народы сохранили свои язык и культуру. Но самое поразительное для Нгуа было то, что все это огромное пространство жило, как большая деревня, все были прекрасно информированы о том, что происходит на ее окраинах. Он рассказывал мне, что, путешествуя с оленями за ягелем по тайге, он чувствует себя в центре огромного информационного потока и что тайга и есть сверхчувствительный проводник. «Природа здесь не противоположна культуре, она ее формирует. Олень так прекрасен, что человеку остается только повторять его мощные грациозные движения, а имитируя его дыхание – лечить себе подобных». Сюжет фильма был связан с противостоянием юкагиров – этого реликтового народа числом в сто пятьдесят человек – и китайцев, которые тайным десантом двинулись в Якутию на освоение нового жизненного пространства. Он не захотел рассказать мне подробности. Только познакомил с невероятно красивой женщиной, и я увидела, что скоро будут праздновать рождение еще одного юкагира.

Нгуа исчез нынешней осенью. Они снимали старое шаманское место силы у одного из притоков Лены. Последнее судно уходило в конце октября. Он забрал у оператора камеру, попрощался и сказал, что, досняв, доберется сам.

Странным образом в судьбе самого маленького на земле народа он услышал глубокий вздох эпоса, через тайгу соединился с миром и космосом. В привезенном его оператором материале видно, как завороженно он снимал юкагирский танец, бег оленя, заставлял пленку слышать шум ветра в тайге, передавая неуловимое единство этих ритмов. Но нет в этих кадрах никакого экзотизма. Есть ясное и радикальное намерение снимать утонченное, умное, изысканно виртуозное кино, пользуясь одним лишь документальным материалом. Возможно, он не погиб. Возможно, он просто нашел жизнь, которую смог предпочесть кино.

Таинство исповеди

ИГОРЬ МАНЦОВ

1

Рекламный щит в метро: «Ваша собака светится здоровьем!» Мечта нового человека? Клиника или святость особого рода?

Болезнь, смерть, разрушение, только не это — «светится здоровьем». Господи, спаси и помилуй.

2

Допустим, оральный секс. Парень полагает, что еще ничего не было. Девушка убеждена, что они уже поженились. «Но ведь это вроде поцелуев, от этого даже дети не родятся», — раздражается он. «Все уже случилось, я потеряла честь и достоинство!» — сатанеет она.

Внимание! Здесь кончаются политкорректная дружба полов, консенсус. Оба тела правы по-своему, в этом пункте им не сойтись. Такая мелочь: еще нет имущества и детей, но уже разверзлась гендерная бездна. Никогда не договорятся.

Астенический синдром

3

– Если ты такой умный, почему такой бедный?
– Ну, значит, неумный.
– Не притворяйся.
– Но я еще заработаю...
– Наивный. Дура-ак!

4

Звали Светой. В Америке с 92-го. Семь лет спустя у нас роман в Москве. И вот почему я не уехал туда: она привезла из Америки фильтр для воды. Маме.

Итак, осторожно вмешиваюсь: «Прежде чем фильтровать, стоит «замочить» в воде капсулу с адсорбирующим порошком». Пришла в бешенство: «Это у *вас* такие фильтры, но в Америке – все для потребителя. Замачивать десять минут неудобно, посему этот фильтр работает иначе, сразу!»

Уловили логику? Уже и законы природы у *них* подчиняются законам потребления. «Это самый дорогой фильтр. Там всё делают так, чтобы человек не испытывал неудобств. Понимаешь?» – уже ласково, точно дурачку. «Еще как!» – парирую я, посылаю подругу на три буквы, топчу лирическую историю ногами, изрыгаю любовь из глубины души. К черту Америку! Да здравствует азиатчина! Остаюсь!

5

Россия – маленькая страна, наподобие булавочной головки. Рационально объяснить не могу. Оставляю на правах опечатки, описки, ошибки и парадокса.

6

С детства генерал Юденич, барон Врангель, адмирал Колчак и даже суперпатриот Антон Иванович Деникин – страшные враги. А простоватые конформисты Семен Буденный (всегда хотелось написать с тремя «н») и Климент Ворошилов – краснознаменные герои. С этим умру.

7

Одна женщина то и дело находила в собственной постели гнутые трехдюймовые гвозди. Она складывала их в аккуратную коробочку, быть может, даже гордилась собою. Скоро женщина умерла. Рассказывали – оттого что гвоздь заполз ей в самое ухо. Этому, конечно, никто не поверил. Но некоторые все же поверили, и эти некоторые были не глупее других.

Представь, читатель, что такая правдоподобная история попадает в полнометражный сценарий, а потом на стол студийного редактора, скажем, концерна «Мосфильм» или «Медиа-Моста». Редактор не стал бы ни думать, ни рассуждать, а послал бы горемыку писателя к чертовой матери.

Задумался бы, пожалуй, только Сергей Сельянов. Ну, значит, глава номер семь – персонально для него.

8

А почему Шванкмайеру – можно?!

9

Есть такой писатель, Пелевин. На эскалаторе в метро я узнаю его поклонниц метров за сто пятьдесят. Вот еще одна спускается вниз, крашеная шестнадцатилетняя лахудра с неизменной книжкой «Желтая стрела» (кажется, так). Безумные глаза, яркие губы, высокая грудь, мини-юбка летом, не помню что – зимой.

Не ошибся ни разу. Пелевин? Пелевин! «Желтая стрела»? О да, «Желтая»! Что за таинственная связь? Почему именно эта книга? Десятков семь-восемь любознательных девчонок за два года. Куда они едут? На слет пелевинок? На страшную оргию? Никогда, никогда мне этого не узнать.

10

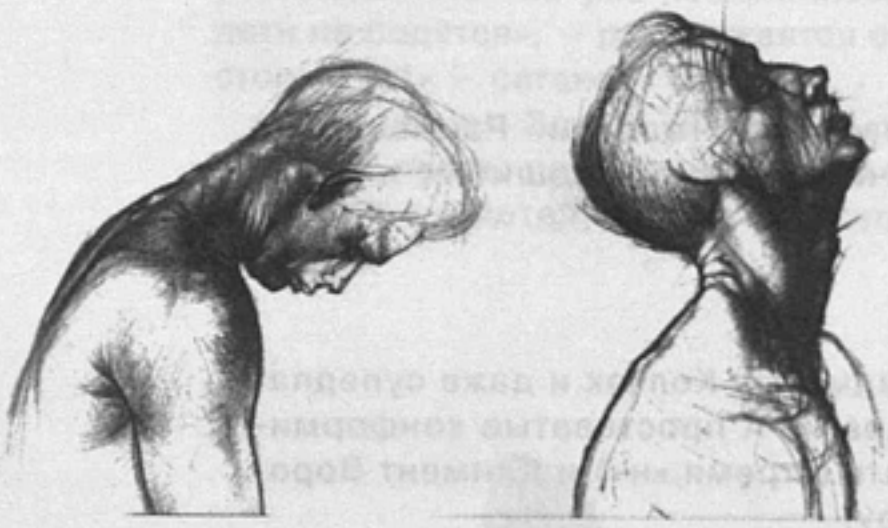
Мне активно не нравится Бродский, который нравится всем, который не хочет участвовать ни в чем, кроме литературы, кроме своих филологических наук. В его олимпийском спокойствии столько же гордыни, сколько спеси в торжественной поступи Совдепа. Близнецы-братья.

11

Зато мне безусловно нравится неолимпиец и совок Слуцкий. Отдельно нравится то, что нынче он никому не нужен. Дешевка, не продается. Вот и ладно, победа – истина подлецов. Слуцкий умер в тульском дурдоме на заре перестройки, как Чаадаев. Слуцкий – лучший поэт нашей эпохи.

Я был учеником у Маяковского
Не потому, что краски растирал,
А потому, что среди ржанья конского
Я человечьим голосом орал.
Не потому, что сиживал на парте я,
Копируя манеры, рост и пыл,
А потому, что в сорок третьем в партию
И в сорок первом в армию вступил.

Небо над Берлином



На такое нельзя возразить критикой, филологией, дискурсом. Только пулей, застенком или дурдомом.

12

Юрий Олеша, «Ни дня без строчки». В детстве, перечитывая эту книгу в двухтысячный раз, я мечтал написать что-либо подобное. Скоро отчаялся: ну никакой биографии, смутное, никому не нужное время.

И все-таки я есть. Ежели ты, читатель, читаешь эту бодягу на страницах журнала «ИК», тебе не приходится сомневаться: я есть. Даже без биографии.

13

Вот что непереносимо: сегодня и уже вчера девиц в аккуратных платочках священник выслушивает с особым доверием. С гипертрофированным доверием! Думает: хороша девица собой, могла бы прямиком на блядки, а она, нет, в Божий храм. Батюшка трепещет: вера, смирение, нетленная красота женской души.

И вот, допустим, прихожу я: американские джинсы, прокуренные зубы, нечесаные вихры. Я батюшке подозрителен. Я, с сигареткой-то, непременно и страшно грешил, а расскажу-то, поди, не про все! Вот почему с некоторых пор мне хотелось доносить на женщин в аккуратных платочках: батюшка, построже, построже с ними, пожестче. Ведь я, коли недоскажу, все одно – сам себя и замучаю. А девчонки, красавицы – греха-то иной раз и *не заметят*.

Но в ответ на доносы служители культа подозревали меня еще больше, выдавая красавицам пожизненные индульгенции.

Молодость, красота – страшная сила, женщины – редкие обманщицы, священники (иные) думают о людях *слишком хорошо*.

14

Мне странно, что наше кино делают люди, поминутно кивающие на Томаса Манна и Александра Пушкина, а не на Вячеслава Добрынина и Леонида Дербенева. Кивают – кто бы спорил – от большого ума и тонкости натуры. А грубый потребитель их все равно не смотрит и смотреть не будет. Ни-ког-да. Ибо предпочитает подлинную страсть анемичной стилизации.

15

Поздний Шостакович и ранний Добрынин – лучшие люди наших 70-х. Пускай интеллектуальные бонзы выльют на меня помои презрения.

16

Лишь позавчера нас судьба свела,
А до этих пор – где же ты была?
Разве ты прийти раньше не могла,
Где же ты была, ну где же ты была?

Никогда еще в нашей культуре не было такого оголтелого мелодраматизма.

Трудно рассказать, как до этих дней
Жил на свете я без любви твоей.
С кем-то проводил дни и вечера,
А нашел тебя позавчера...

Когда я слушаю это махровое безобразие в 2001-й раз, у меня в 2001-й раз перехватывает дыхание. От анонимной, фатальной безнадежности, от безжалостной грубости формулировок.

Кстати, не ностальгия – школу ненавижу, соцреализм и эпоху застоя не люблю, от культовой киноленты «Зеркало» меня неизменно подташнивает. ВИА 70-х – «Лейся песня» и «Красные маки», «Синяя птица» и «Веселые ребята» – *отдельная* любовь, до гроба, до Страшного суда.

17

88-й. После тульского политеха я распределяюсь в некое проектное бюро. Со мною в комнате заседает бабулька – божий одуванчик. Ее смертельно ненавидит комсомольский лидер из соседней лаборатории. Однажды комсорг врывается в комнату со свидетелями. «Она насыпала под нашей дверью *соль* и внезапно скрылась в дамском туалете!» – выдал он с порога, гневно вращая белками глаз.

Кто еще не понял: Советская страна – страна языческого ритуала и магии. За что и поплатилась жизнью: маги сгорают в одночасье, от спички и бенгальского огня.

18

Кто же не помнит: «У нас в Советском Союзе секса нет!» Ну и зачем засмеяли тетку из телевизора? Верно, не было секса. У кого-то, в отдельно взятых социальных условиях, может, и был, а в целом – нет, сплошные проблемы.

На физкультурных матах – извечные борцы и гимнасты. В Парке культуры и отдыха – народная дружина и сырая земля, в общежитии – комсомольский патруль с комсомольским прожектором, завистливые соседи. Наконец, дома – родители. Где ему, сексу, осуществиться?

Сто призовых очков старику Фрейду: в 85-м я возглавил народную киностудию «САД» тульского политеха едва ли не для того, чтобы в уютной лаборатории беспрепятственно встречаться с девчонками. Но на весь советский народ народных киностудий не напасешься.

Когда я вспоминаю юность, мне не до шуток. Вот и ты, читатель, не смейся, не будь дураком.

Молчание

19

В еженедельном журнале «Знакомства» самое невинное объявление таково: «Светлана, 26 лет. Красавец мне не нужен, явный спонсор тоже не требуется. Мужчина просто должен быть надежным, как бриллиант, и обаятельным, как Мефистофель».

Следующая страница: «Приди и воплоти в жизнь все мои безумные фантазии!» О том, что та-

кое женщина с фантазиями, с чем ее едят и к чему это приводит, снял свою последнюю, свою закатную картину Стэнли Кубрик. Картину предпочли замолчать, дескать, маэстро промахнулся. Но именно это солидарное молчание лучше всего доказывает: маэстро не промахнулся, а сделал свою лучшую, самую глубокую, самую страшную работу.

Будьте покойны, женщина с фантазией, с художественной жилкой научит самого Мефистофеля. Стэнли Кубрик, коллекционер аномалий, и тот – ужаснулся да помер.

20

Вот еще что. В восьмом классе я первым посмотрел «Вестсайдскую историю» и рассказал об этом одноклассникам. Они тоже посмотрели и засмеяли меня, потому что мне картина смертельно понравилась.

Те, кто смеялся, – лучше бы им никогда не родиться. Ненавижу. До сих пор.

21

Сюжет: муж замечает, что отныне жена засыпает в несколько иной позе. Раньше сворачивалась в клубочек, словно кого-то (его?) опасаясь. Теперь же раскидывает в стороны руки, точно манифестируя свободу и независимость. Муж делает вывод, что с некоторых пор жена изменяет.

Далее возможны любые варианты, дальнейшее не столь уж существенно. Но вот эту, *внимательную* фазу в нашем кино не делает никто. Никто даже не имеет ее в виду. Все наши картины воспроизводят заимствованный набор визуальных клише, уворованные, чужие, давно списанные в голливудский архив аттракционы.

Иногда зрителю демонстрируют позы совокупления, но даже это снимают неумело и *невнимательно*.

22

Кто подскажет способ политкорректной борьбы с собачниками в Парке культуры и отдыха? Бежишь, наматываешь километры, меж тем из кустов кидаются страшные беспородные мутанты. Помесь дога и носорога, пинчера и терьера, баскервилея и кинг-конга. За ними вылетают непонятные бабы в широченных запорожских шароварах: «Маша! Стой, Маша!» Пресловутая Маша – тот самый мутант, без намордника, без поводка, едва не вцепившийся в мое беззащитное горло.

Где *моя* страна? Где мне жить, любить, поправлять здоровье? Откуда это страшное безродное племя – мутанты со своими неполноценными, одинокими хозяйками? Что, у нас вчера была война? Не хватает самцов-производителей? Почему эти бабы живут с лохматыми, неуправляемыми монстрами? Почему дают им полную волю? Что в таком случае происходит в уютных хрущевках, откуда они выползают на прогулку два раза в день?

Есть только один способ договориться с собачницами. Думаю, этот способ называется – парабеллум с полным магазином.

23

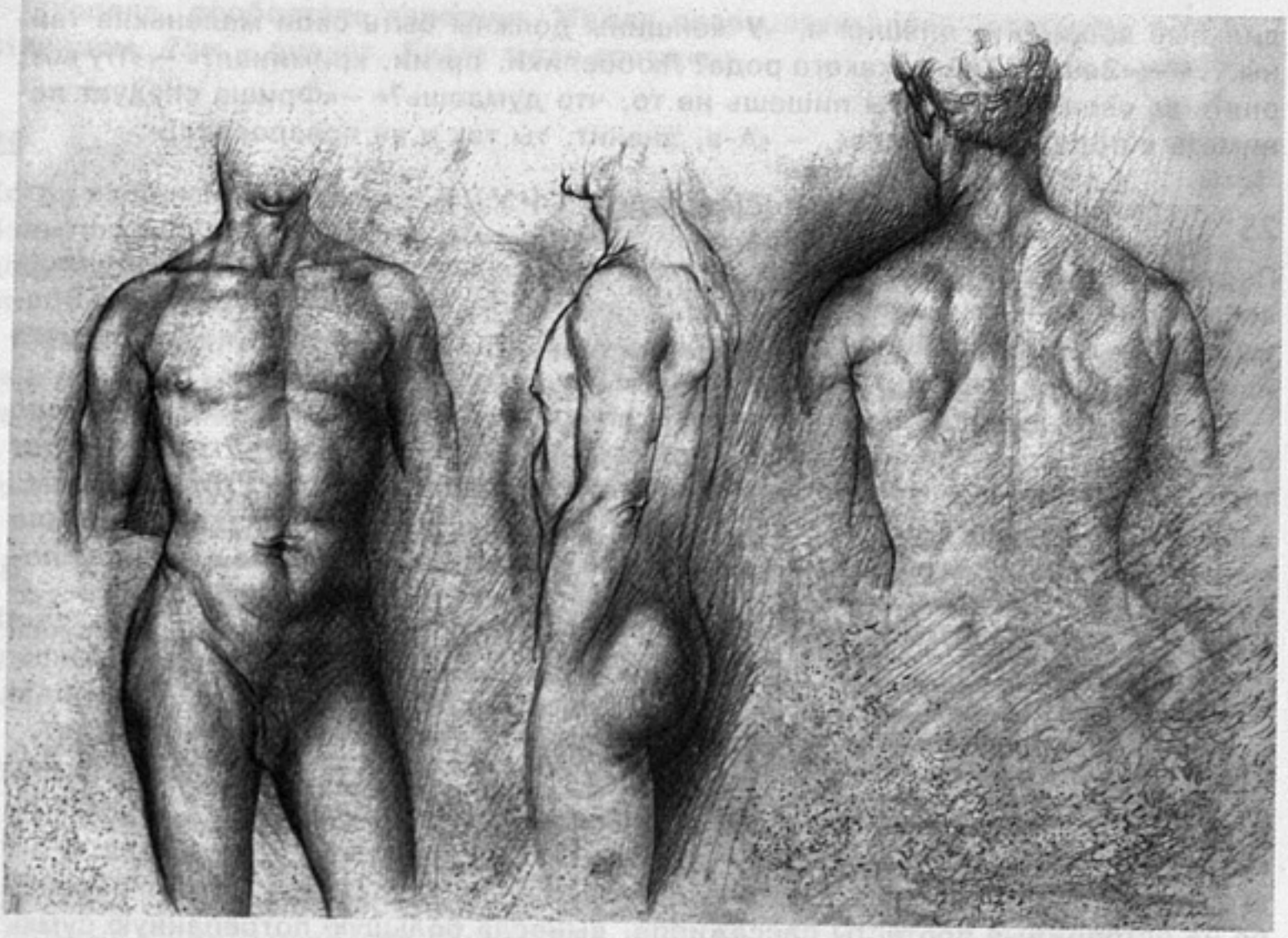
Интеллектуалы пишут, снимают, вручают друг другу премии для поддержания аппетита. Интеллектуалы давно и надежно куплены, не они определяют духовный климат нашего времени. Массовая культура работает в 90-е гораздо точнее.

Так, в 93-м, когда процесс вестернизации страны шел полным ходом, среди других поп-альбомов появилась выдающаяся работа Алены Апиной «Танцевать до утра». В числе восьми незаурядных песен Аркадия Укупника была и такая:

Ив Сен-Лоран, сшей мне сарафан,
Ведь я хочу девчонкой модной бы-ыть.
Ив Сен-Лоран, ну сшей мне сарафан,
Я хочу всех удиви-ить!

В капризном «ну сшей!» простой саратовской девчонки, недавней солистки группы «Комбинация», – вся постперестроечная Россия.

Эх, девчата, куда потом – в сарафане от Сен-Лорана? В Париже сарафанов не носят.

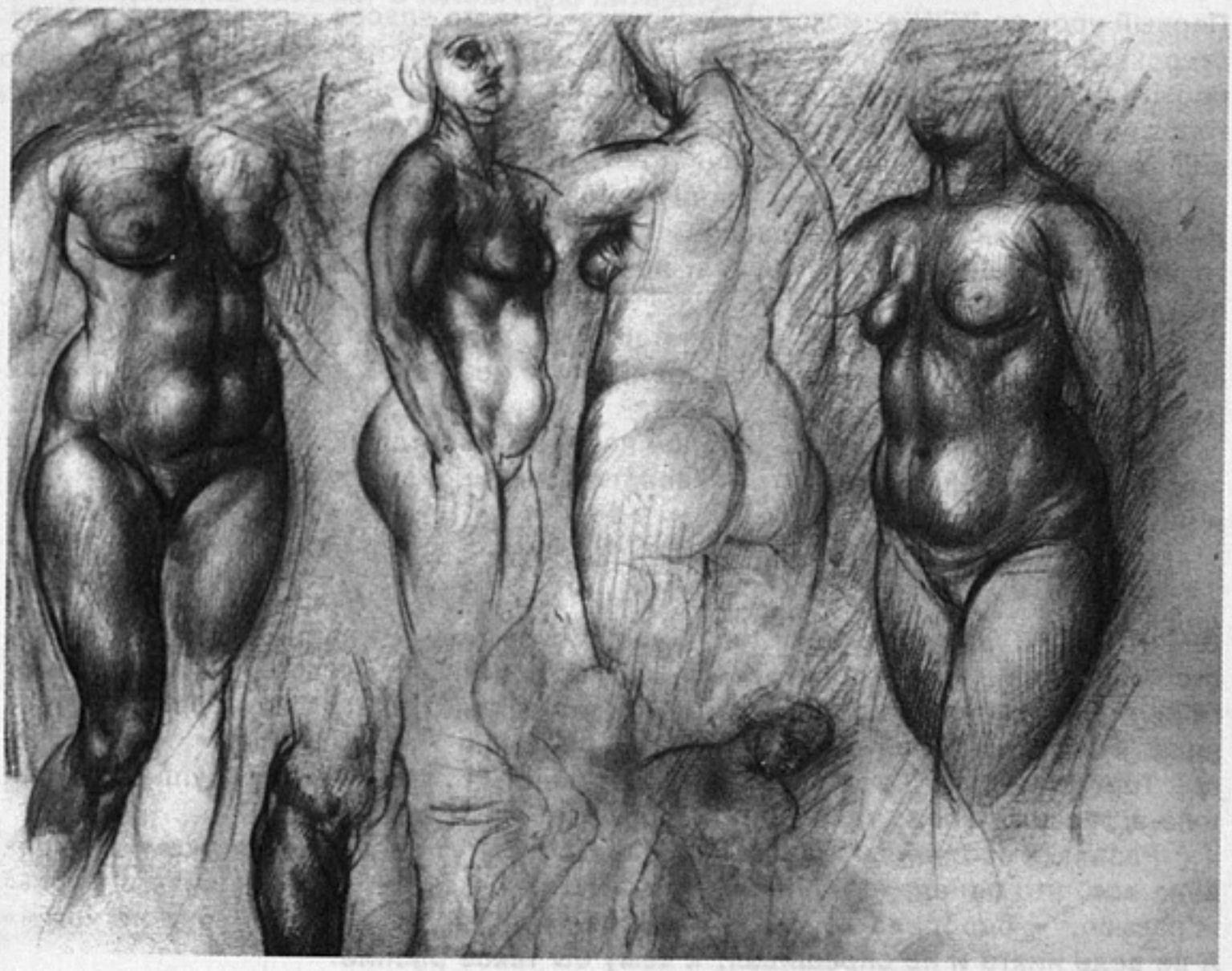


Семь самураев

24

Однажды я со злой иронией процитировал в публичной статье пару строк из романа Макса Фриша: «Лишь тайна, которую мужчина и женщина скрывают друг от друга, делает их парой». Я издевался, Фриш издевался, но женщины, знакомые женщины восприняли цитату как сигнал о моей капитуляции.

Позвонила давняя возлюбленная: «Снова пишешь правильные вещи, почему же в реальной жизни ты так нетерпим к женским слабостям?» «Какие «пра-



Правила игры

вильные вещи»?» – опешил я. «У женщины должны быть свои маленькие тайны...» – «Зачем? Тайны какого рода? Любовники, оргии, криминал?» – «Ну вот, опять за свое. Значит, ты пишешь не то, что думаешь?» –«Фриша следует понимать в обратном смысле». – «А-а, значит, ты так и не повзрослел!»

25

Первое сентября 91-го года, мои первый учебный день во ВГИКе. На торжественном заседании выступает Алексей Баталов. «Наступило великое время. Время свободы и свершений. Тоталитарная диктатура пала, ур-ра! Скоро великого искусства будет столько, сколько захотим!»

Ой-ёй-ёй, сказали мы с приятелем девять лет спустя. «Помнишь?» – «Еще бы не помнить...» Слово в слово! Почему мы, не сговариваясь, оторопели от того давнего спича и пронесли его небогатое содержание через годы? Думаю, заоблачная фальшь была настолько непереносима, что подсознание включило механизм записи. Чтобы самим никогда не оказаться в столь же смешном положении.

Итак, свершение уважаемого актера за отчетный период: разговор ни о чем в телепрограмме «Зеленый абажур». Поздравляем.

26

Электричка «Москва – Тула». Одна пожилая женщина отправилась в туалет. Ее соседка не на шутку переполошилась, заметалась по вагону, завизжала: «Чья это сумка? Куда она пошла? Почему оставила вещи и одежду?» Потом, несмотря на осторожные протесты пассажиров, вынесла большую потрепанную сумку в тамбур, где ее вполне могли распотрошить и разворовать. Всем было стыдно, но никто не решался на сражение с идиоткой.

Вернувшись, бабуля обиделась, а дура успокоилась и оправдалась: «Вот вы – откуда? Не знаете, как мы здесь живем, всего боимся!» «Да разве я не такая же?» – с горечью в сердце простонала в ответ бедняжка и едва не заплакала.

Чем, в психологическом смысле, эта эпоха отличается от эпохи Большого террора? Некому старушку заломати? Ну разве этим. Зато доносчики наши готовы. Всегда готовы!

27

Первый урок во ВГИКе: история Отечества. Вместо класса – режиссерская мастерская с тяжелым черным занавесом посредине. Лектор рассуждает о бурных событиях августа, о путче и его ликвидации, за занавесом меж тем что-то осторожно шевелится. Сопение, кряхтение, шорохи, шумы. Через полчаса занавес открывается, историка вытесняет лохматый молодой человек с хорошо приготовленной яичницей на сковородке. Доедая, паренек активно включается в дискуссию и навязывает собравшимся нетривиальный взгляд на текущую политическую ситуацию. Откланявшись, исчезает за занавесом. Зовут – Артур Аристакисян, режиссер.

Хороший документалист появляется там и тогда, где и когда его не ожидают. Фильмов Аристакисяна не смотрел, лично не знаком – но явление с яичницей запомнилось.

Кстати, особых иллюзий молодой человек не питал. Какие, к черту, иллюзии, когда ты наивен, лохмат, неизвестен, а стипендии хватает только на яичницу и скорлупу.

28

Электричка «Тула – Москва». За спиной четыре тетки из народа-с-огорода. Постепенно одна начинает верховодить: голос властный, суждения категоричные. Первой соседке насоветовала сажать огурцы рано, а не поздно. Другой попеняла, что двадцать лет назад та не бросила пьющего мужа, сберегая детям отца. Третью научила, как защищать собственные интересы, предупреждая чужую агрессию своей, удвоенной.

Развязка наступила недалеко от Царицыно. Разболтавшись, откомментировала все, что попадало в поле зрения. За окном – свежевыбеленная церковь. «Красиво, – одобрила тетка. – Очень хорошо. Только я в церковь не хожу!» А ее ведь никто и не спрашивал, к чему бы такое рвение?

Успела, проболтала заветное. Между делом отчиталась, доложила по инстанциям. *Там* — оценят. Будет тетке гостинец.

29

Когда взорвалась подлодка «Курск», а телевизор сошел с ума от циничного любопытства, я прогуливался по тульским бульварам. Из-за угла вышли трое: дед, бабуля, внучок. «Ну-тка, деточка, отсчитай сто шагов, поглядим, какова эта лодка в длину!» — прошелестела ласковая старушка.

Во-первых, не сто, а сто пятьдесят. Во-вторых, вашему ублюдку еще расти и расти до метрового шага. В-третьих, с трудом удержался от того, чтобы не влепить ребенку пинка и затрещину.

Кровь за кровь! Вот из-за этих все всегда горит, взрывается, тонет.

30

Женщина, которая когда-то была мне дороже всего, внезапно объявилась в опасной близости от моих органов чувств: «Манцов, а ты знаешь, что я блядь?»

Так вот, разлюбезные дамы, говорите правду *до*, а не *после* любви. Всем будет удобнее.

31

Однажды, давно, на занятиях своей мастерской Юрий Арабов рассказал потенциальный сюжет: родители разводятся — умирает малолетний ребенок. «Дети всегда умирают от недостатка любви», — подытожил Арабов, а я был оскорблен примитивностью его драматургической идеи.

Но теперь эта банальная формула кажется мне наиболее важной. Дети болеют и умирают от недостатка любви. Неужели важнее Набоков? Феллини? Госфильмофонд? Счетная палата, Госсовет или ЮНЕСКО?

Спасибо, Юрий Николаевич. За идею.

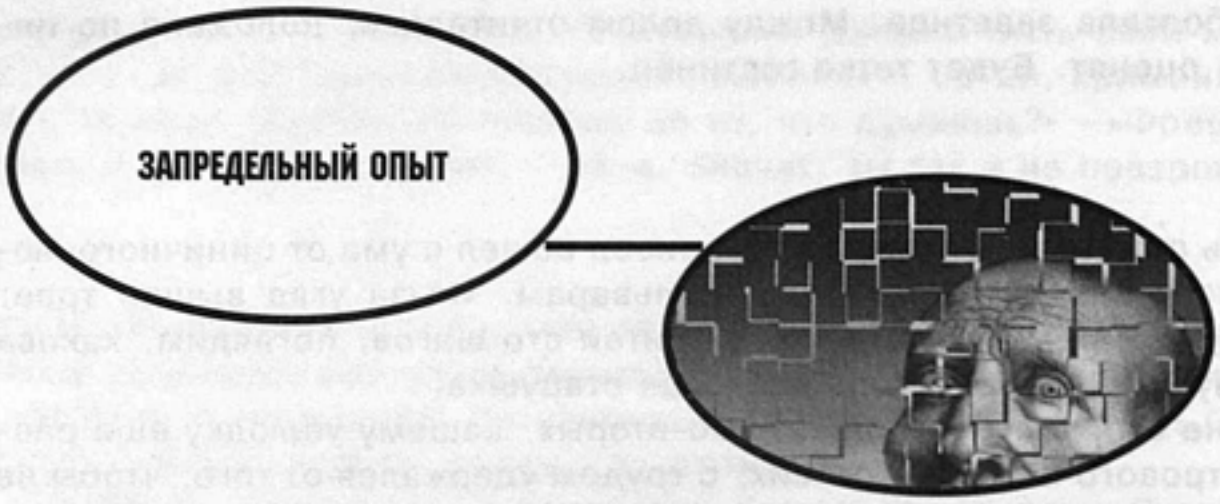
32. Мораль

Господи, прости меня за то, что страшноватую жизнь методично превращаю в членораздельное письмо, в публичную литературу.

Прости мне гордыню просто (4, 13, 14) и вызывающую гордыню (15), недомыслие (5), историческую близорукость (6) и неуклюжую хитрость (7), зависть просто (8), зависть, переходящую в нездоровое любопытство (9), немотивированную брань (10), сентиментальную глупость (16) и гнев самой высокой пробы (20, 24, 29, 30).

Отдельно прости за то, что в парке Культуры от меня никогда не дождутся смирения. Будь Твоя воля, мутантов из парка я бы отстреливал на глазах у амазонок в шароварах. Прицельно. Технично. Без суда и следствия. Как собак.

Думайте обо мне что хотите.



Фатальные стратегии

СЕРГЕЙ ПСИХАЧЕВ, ИРИНА СВИСТОНОВА

На одном из неофициальных сайтов Криса Картера, создателя «Секретных материалов» и «Тысячелетия», появилась информация о новом проекте режиссера – сериале по мотивам «Маятника Фуко» Умберто Эко. Остается гадать, каким образом Картеру удалось получить согласие Умберто Эко, отказавшего в правах на экранизацию даже Стэнли Кубрику. Конечно, Эко в свое время уступил Жан-Жаку Анно, но, надо думать, плачевность результата надолго отбила у него охоту к дальнейшим романам с кино. Впрочем, в случае «Имени розы», не столько всамделишного романа, сколько наглядного примера постмодернистского произведения, его заведомо вульгаризирующая экранизация могла быть лишь следующей ступенью эксперимента по выведению гибрида масскульта и высокого искусства.

В отличие от «Розы», «Маятник Фуко» – произведение более личностное, чем Эко готов был бы признать. Если пермутации романной формы в «Имени розы» происходили под лабораторным стеклом, в «Маятнике Фуко» безмятежность кабинетной работы сменяется непредсказуемостью полигонных испытаний. Возможно, в конце 80-х Кубрик показался Эко слишком модернистским, слишком всерьез экзистенциальным режиссером. В то время чрезмерная серьезность грозила провалить все отвлекающие маневры мнимого отказа от авторской вовлеченности в текст, маневры, позволяющие под прикрытием кавычек без смущения использовать анахроничные, то есть слишком человеческие, литературные формы.

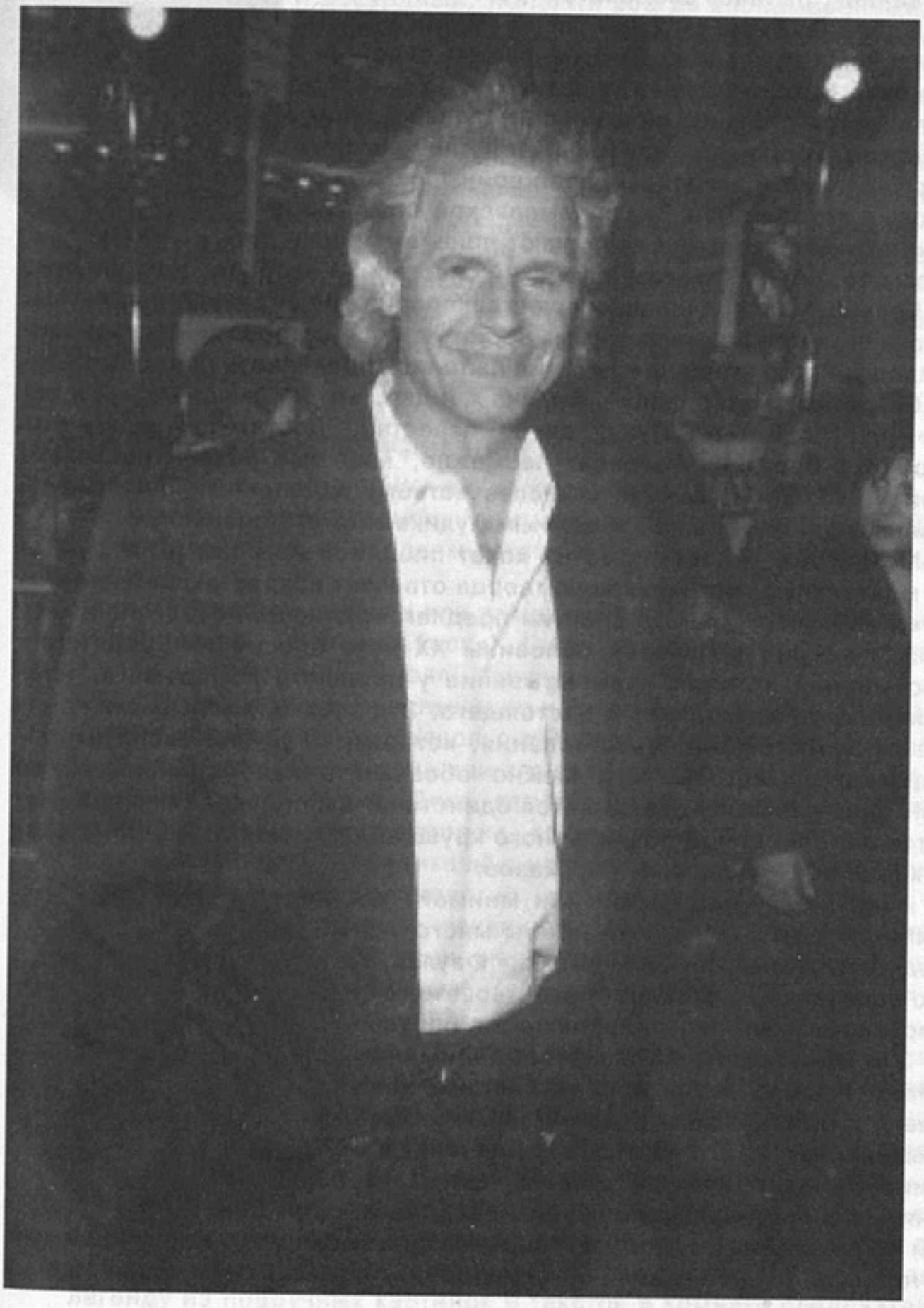
Теперь же угроза исходит от растворения любого высказывания в тотальном стебе. Со временем выработался своего рода пародийный автоматизм восприятия. В полную силу развернувшаяся к концу 90-х серийная эпопея Криса Картера делает очевидной стратегию позднего постмодернизма, для которого мегапародия становится лишь ступенью к «последней серьезности». При всей глянцевой патетичности «Секретных материалов» каждый эпизод чреват неожиданной сменой регистра – вплоть до серии, являющей безжалостную пародию разом на все предыдущие эпизоды. Невероятная гибкость сериала, вводящего пародию в тот самый момент, когда зритель теряет доверие к пафосно-

му тону повествования, не только не разрушает магию «сна с продолжением», но усиливает ее, не позволяя разобраться в правилах игры.

Более того, словно вспомнив известный тезис Тынянова «трагедия есть пародия комедии», Картер создает в качестве пародии-алиби для заведомо цитатной реальности «Секретных материалов» вязко психодраматический камерный эпос «Тысячелетие».

Эпопея Картера продолжает не только постмодернистские стратегии Эко, но и близкие ему сюжетные тактики. Картер дал самое завершенное (именно в силу его принципиальной незавершаемости) повествование, основанное на «магическом расследовании». Неудивительно, что Картер обратился к экранизации «Маятника Фуко», где можно увидеть прототип тех метафизических скитаний, на которые он обрекает героев сериалов.

В успешности проекта убеждают и предварительные варианты кастинга, объединяющие актеров, так или иначе бывших агентами детективного жанра. В роли главных действующих лиц мы, возможно, увидим Кайла Маклоклена (он один из претендентов на роль Бельбо), Ланса Хенриксена – виртуоза парапсихологического расследования в «Тысячелетии» (он пробуется на роль гебраиста и каббалиста Диоталлеви). Среди вероятных кандидатов на роль Казобона упоминается звезда «Виртуальной реальности» Майкл Истон. Уже ведутся переговоры с предполагаемыми исполнителями роли престарелого эзотерического сноба Аглие: его могут воплотить Питер О'Тул, Удо Кер или даже Дэвид Боуи,



Крис Картер

постмодернистская инкарнация вечного денди – от космического Дориана Грея до Энди Уорхола. Очередной сенсацией может стать участие в фильме Азии Арджанте – ей прочат роль стервозной и фатальной пассии Бельбо – Лоренцы Пеллегрини. Ожидается появление самых различных «приглашенных звезд» – от Рутгера Хауэра в образе Хуго де Паера, основателя ордена рыцарей – монахов-храмовников, до Дуга Брэдли, более известного как Гвоздеголовый из «Восставших из ада», ему уготовано воплотить легендарного английского алхимика и мага Джона Ди.

Действие сериала, как и действие романа, будет происходить с начала 70-х приблизительно до середины 80-х. Картер уже не впервые будет работать с ретро – мы помним серии «Секретных материалов», отнесенные в 60-е, а то и в 40-е годы. Но из-за известной топологической инертности американского кино, в котором все, что не происходит в Америке, заведомо не может претендовать на зрительское доверие, действие перенесено из Милана в один из американских университетских городов. Но там развернется только завязка действия. Америка станет отправной точкой (и возможно, точкой невозвращения) в поисках истины, вечно маячащей где-то там...

В силу обязательной политкорректной квоты, роль проницательного полицейского Де Анжелиса, ведущего «магическое расследование», пытаясь следовать строго позитивистской логике, должна быть сыграна афро-американским актером – заведомо чуждым всей этой сугубо европейской, заокеанской (потусторонней) мистике.

Рутгер Хауэр
Дэвид Боуи
Кайл Маклоклен
Ланс Хенриксен

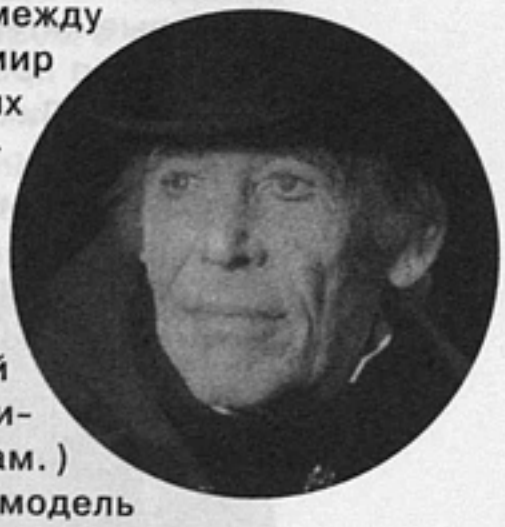
Картеру придется столкнуться с новой задачей – снимать исторические, костюмные эпизоды, действие которых отнесено даже не к эпохе второй мировой войны, но ко временам крестовых походов или Варфоломеевской ночи. Впрочем, в романе эти ретроспекции возникают лишь в порядке рассказа в рассказе, будь то тамплиерский вестерн Казобона или личные психодрамы Бельбо, разворачивающиеся в декорациях балаганчика оккультных ужасов. В итоге остается невыясненным: не есть ли вся история лишь наведенный морок, плод тайного сговора – нам уже пытались предъявить подобные версии и в «Секретных материалах». Впрочем, идея, что не было «войны в заливе» или полета на Луну, давно известна. Достаточно вспомнить парадокс Бертрана Рассела: возможно, мир был создан несколько минут назад, но вместе с человечеством, наделенным памятью об иллюзорном прошлом и ложными уликами этого прошлого.

Между тем человечество не хочет лишаться истории и на фундаментальную мистификацию творца отвечает возрастающей энергией заблуждения. Эта энергия предлагает ставший особо популярным в культуре второй половины XX века способ интерпретации всемирной истории – выпытывание у прошлого компромата, изобличающего самозванство настоящего. Эта энергия оказывается движителем особого типа повествования, который не устают эксплуатировать современные авторы. Его можно обозначить как параноидальную наррацию. Именно паранойя оказывается единственным оправданием наличия сюжета как такового в период объявленного крушения романного жанра, смерти автора и конца всех «больших» рассказов.

Именно к паранойе, подлинной или мнимой, как последнему алиби сюжета апеллируют авторы многочисленных произведений. Это может быть «Волхв» Фаулза, герой которого бесконечно уготовляет повествователю (и читателю) всевозможные театрализованные ребусы-инициации. Это может быть «Игра» Дэвида Финчера, где навязчивый кошмар героя оборачивается в последний момент дидактическим розыгрышем. Это может быть «Выкрикивается лот 49» Томаса Пинчона, в котором героиня Эдипа тщится не столько найти ответы, сколько понять вопрос, задаваемый ей неведомым сфинксом – то ли ее покойным другом, оставившим ей в наследство неразрешимый розыгрыш, то ли фантомной тайной организацией, плетущей свои козни еще со

Средних веков. А возможно, сфинкс – ее собственное безумие, обрекающее ее на бред интерпретации. Разумеется, наиболее очевидными образцами этой параноидальной наррации являются «Маятник Фуко» и «Секретные материалы».

В основе этих фильмов и текстов лежит представление о заговоре как первопричине, задающей логику сцепления событий и обстоятельств. Мир, в котором разворачивается действие этих произведений, хаотичен, но не случаен, фатален, но не безличен, обращен к нам, но нечитаем для нас. Другое дело, насколько предусмотрен сюжетом непосредственный творец этого универсума. Весь спектр параноидальных вариаций развертывается между Пинчоном, с одной стороны, и Кафкой – с другой. У первого мир только кажется текстом из-за наших маниакальных и обреченных попыток его прочесть. У второго мир, без сомнения, – текст, написанный демиургом, но на языке, неведомом никому из смертных, тщетно пытающихся расшифровать эту не им адресованную тайнопись. (Эта тема продолжает развитие в как бы научно-фантастических, а на самом деле еретически-богословских романах Филипа Дика, чьи герои не знают, кому приписать этот мировой морок – коммунистам или спецслужбам, наркотическим галлюцинациям или тайному психотронному оружию, Богу или пришельцам.)



Питер О'Тул
Дэвид Боуи

Но рядом с еретически-деистской моделью мира существует модель атеистическая, где вместо Творца первопричиной оказывается собственно заговор, анонимный и абсурдный, но почти всегда злонамеренный. В сущности, это заговор романа против читателя, и под маской заговорщика неминуемо скрывается автор – как это буквально выясняется в финале «Проекта революции в Нью-Йорке» Роб-Грийе. А в романах Уильяма Берроуза речь идет уже о всемирном заговоре языка против любого, кто обречен к нему прибегнуть. Язык, по Берроузу, – это внеземной вирус, которым нас инфицировали.

«Маятник Фуко» менее радикален, хотя бы потому, что троп предъявляется как пародийный. Но тексты, которые пишутся и читаются внутри романа, оказываются троянским конем, которого герои, склонные к интеллектуальным играм, преподносят в смертоносный дар самим себе.

Попробуем составить экспериментальную классификацию различных типов заговоров. Их можно классифицировать по топологическому и онтологическому принципу.

Топологическая классификация

(местоположение «источника» заговора в иерархии универсума)

1. *Верховный заговор* (*трансцендентальный либо заговор власти*). Его творец вынесен за пределы текста или предстает в нем под ложным обличьем.

1 а. Заговор пришельцев или тайных структур власти («Секретные материалы», «Темные небеса»). Сюда же можно отнести все антиутопии (Замятин, Оруэлл, Хаксли и т. д.).

1 б. Заговор некоего непостижимого и безличного «закона» (Кафка).

1 в. Божественный или дьявольский заговор («Человек, который был четвергом» Честертона или его еретическая инверсия – «Вере наших отцов» Филипа Дика, где тоталитарный правитель предстает то ловким манипулятором, то наркотическим фантомом, то инопланетянином, то радикально неантропоморфным божеством).

1 г. Заговор машин и технологий, вышедших из-под контроля человека («Терминатор», «Космическая одиссея», «Крикуны» или даже «Блоу-ап»).

1 д. Заговор интерпретации, непроизвольно порождающей реорганизацию реальности («Бледный огонь» Набокова, собственно «Маятник Фуко»).

2. *Заговор сознания.*

2 а. Интровертный и, как правило, суицидальный вариант. Искаженное сознание героя делает для него окружающий мир смертельно опасным, каково бы ни было подлинное положение вещей («Отчаяние» и «Защита Лужина» Набокова, многие триллеры, в основе которых – поработившее героя безумие; самым ярким примером окажется, разумеется, «Психоз» Хичкока).

2 б. Экстравертный. В этом случае герой способен внушать картину мира своим оппонентам. Так действует Куильти в «Лолите» и так же поступает герой «Обычных подозреваемых», конструируя себе алиби и биографическую легенду из подручных картинок и текстов в комнате следователя.

3. *Псевдозаговор* (мистификация или розыгрыш).

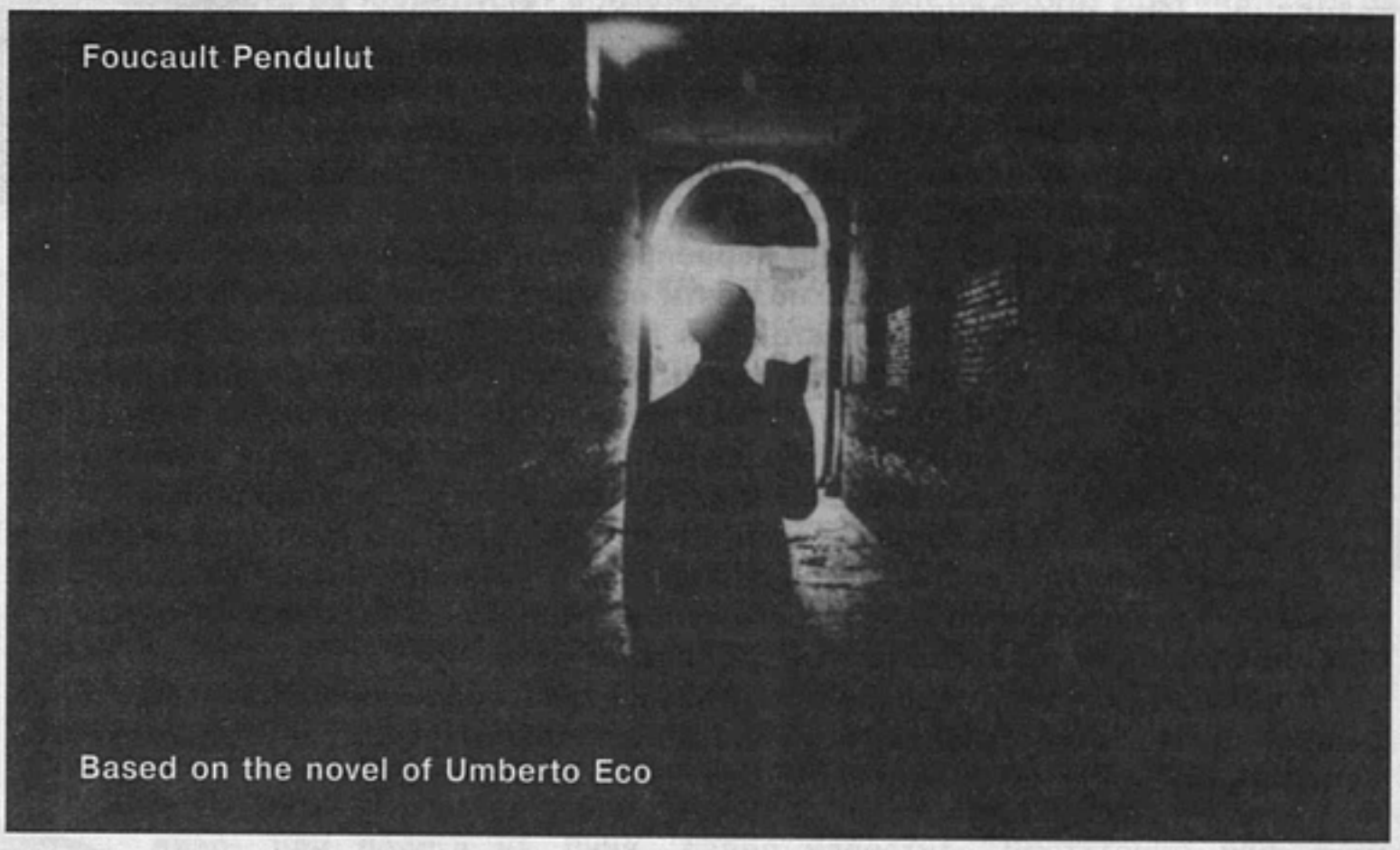
Здесь речь идет об инсценировке или симуляции, «автор» которой встроен в текст как режиссер фиктивной, но вполне действующей декорации мира («Игра», «Десять негритят»; различные варианты «киберпанковской» фантастики вроде «Матрицы» и «Нирваны», впрочем, последние произведения можно истолковать и как относящиеся к типам 1 а или 1 г).

Онтологическая классификация

(базовые категории бытия)

1. *Заговор пространства* (*места*).

«Твин Пикс», где демоны подсознания материализуются в архаических гениях места; эпопея Стивена Кинга о Кастл Роке – извечном «гиблом месте», порождающем все новые кошмары; магические области «Пустыни Тартари» и



Кадр из фильма Криса Картера «Маятник Фуко»

«Забриски Пойнт». Здесь же стоит упомянуть все сюжеты, построенные на механике случайных встреч в случайном месте: начиная с «Таинственного поезда» Джармуша или «Четырех комнат» Тарантино со товарищи. Взаимоналожение «трансцендентного заговора» и «заговора пространства» определяет сюжеты «Сталкера» и «Соляриса».

2. *Заговор времени.*

Время в такого рода сюжетах как бы обретает самостоятельные волю и сознание, магическим образом вторгаясь в привычный рациональный порядок причинно-следственных связей. Это фильмы о ловушках путешествий во времени (От «Взлетной полосы» Маркера до «Планеты обезьян»). Истории о вечной молодости, катастрофическом старении и фатальном бессмертии – «Портрет Дориана Грея», «Голод» и прочие аналогичные истории о вампирах. В известном смысле, к «заговору времени» причастны все мистические сюжеты, где события могут произойти лишь в определенный день или час (предельным воплощением такого заговора будет забуксовавший во времени «День сурка»); так же можно вспомнить пресловутые сюжеты с бомбой или любыми разрушительными устройствами, поставленными на таймер. В этом смысле «Тысячелетие» и прочие эсхатологические истории оказываются мистической гиперболой этого обратного отсчета.

3. *Заговор мироздания.*

Уже упоминавшиеся нами в другой классификации истории об инопланетных интервенциях, враждебных небесах и летящих с них роковых астероидах. Здесь можно выделить подтип «заговор природы» (3 а), куда относятся все фильмы о больших и ужасных монстрах.

4. *Заговор текста.*

Стоит вспомнить о той двойственности значений слова «заговор», которую позволяет русский язык: реальный человеческий сговор и магическое заклинание.

«Заговор текста» — истории о священных или магических книгах и фатальности их неправильной интерпретации, от изысканий каббалистов до ошибок «учеников чародея». В центре «заговора текста» может оказаться как Библия, так и Лавкрафтов «Некрономикон». Следы этого заговора можно увидеть как в «Имени розы» и «Маятнике Фуко», так и в гибсоновском «Нейроманте», где текст трансформируется во всеобъемлющий и предзаданный кибергипертекст. На этом пути «заговор текста» смыкается с «заговором технологий» (по топологической классификации тип 1 г.) и порождает барочные киберпанковские иллюзии вроде «Вспомнить все». Предумышленный «заговор текста» — вообще барочный концепт. Его наиболее последовательным модификатором в кино является Питер Гринуэй.

5. *Заговор причины* (*рока или «объективного случая»*).

«Патологии случая», виртуозная и безличная механика сцепления обстоятельств, динамические метафоры которого — домино или карточный домик. «Заговор причины» иллюстрируют некоторые из «Случаев» Хармса. «Заговор причины» может породить как комедию положений, так и трагический сюжет о попытке убежать от собственной судьбы или же о фатальном ее неведении. Собственно говоря, под псевдонимом «причины» часто скрывается античный рок. Первообразом «заговора причины» оказывается миф об Эдипе. Его модернизированной вариацией оказывается «Сердце ангела» или более ранняя и менее стилизованная «Профессия: репортер». Вариации «заговора причины» можно увидеть в «Бульварном чтиве» и «Беги, Лола, беги».

6. *Заговор следствия.*

Осознанная форма эстетической реакции на «заговор причины». «Заговор следствия» чаще всего имеет место тогда, когда искусство обнаруживает нехватку мотивации продолжения собственной практики. В этот момент кино предается эксгибиционистскому разоблачению собственных онтологических секретов. Фильмами о «заговоре следствия», узурпирующего место причины, оказывается кино про кино — «Шоу Трумена», «Трюкач», «Крик-2», «Крик-3» и, с поправкой на пиар-технологии, «Завтра не умрет никогда» и «Хвост виляет собакой».

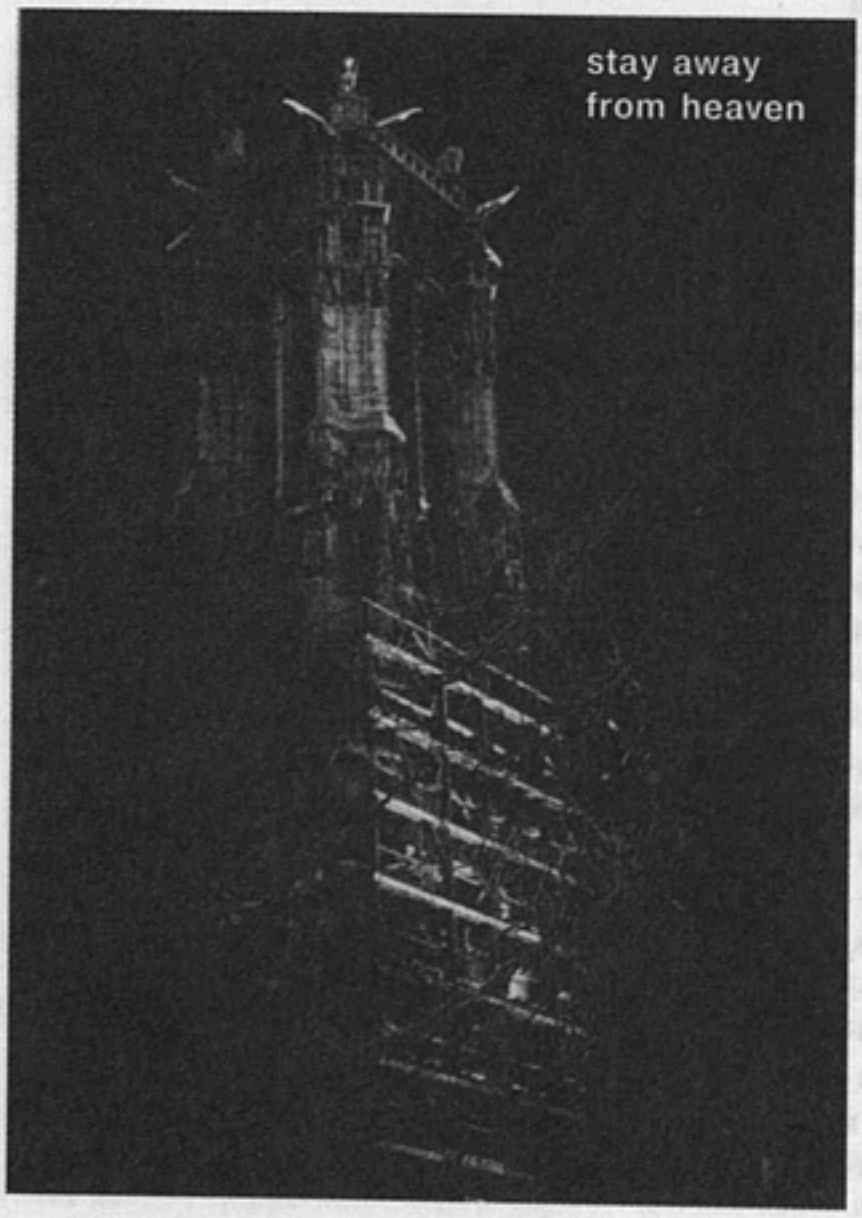
Новый проект Картера обещает стать всеобщим каталогом заговоров. На это указует даже выбор актеров. Кайл Маклоклен наследует «заговор места» из «Твин Пикс» и «верховный заговор» «Процесса». Ланс Хенриксен причастен к «заговору времени» и «заговору интерпретации», к которому его вынуждает вернуться роль Диоталлеви. Майкл Истон связан с «заговором технологий». Питер О'Тул еще с «Трюкача» повязан «заговором следствия», в котором он узурпировал роль демиурга режиссера, так же, как претендует на роль господина мира Аглие. Все они подбираются как не ведающие о своей миссии адепты — новобранцы пока не названной секты.

Кадр из фильма Криса Картера «Маятник Фуко»

Стратегия Криса Картера, в которой каждый последующий проект оказывается онтологическим алиби предыдущего, действует в духе самоподтверждающей мистификационно-мифотворческой практики героев Эко. В «Секретных материалах» за каждым разоблаченным заговором открывался новый, более могущественный и верховный комплот. За «заговором мироздания» обнаруживался заговор тайных структур власти, фабрикующих многочисленные паранормальные явления, за ним, в свою очередь, обнаруживается за-

говор этой же тайной власти с настоящими пришельцами – с целью то ли спасти, то ли погубить человечество. С появлением «Тысячелетия» заговоры образуют геральдическую конструкцию. Каждый предыдущий заговор оправдывается через введение нового, находящегося на другой иерархической ступени. «Тысячелетие», само по себе построенное на «заговоре времени», косвенно оправдывало «Секретные материалы», переводя «трансцендентальный заговор» в «заговор сознания». Точно так же «Маятник Фуко», построенный на «заговоре текста», обосновывает «Тысячелетие», а через него и «Секретные материалы» через «заговор следствия». «Маятник Фуко» оказывается своего рода парадоксальным «приквеллом» дальнейших сериалов Картера, но не потому, что изложенные в нем события хронологически предшествуют «Секретным материалам». Сама история о том, что порожденные сознательной интеллектуальной игрой или навязчивым бредом интерпретации псевдозаговоры имеют привычку оборачиваться смертоносной реальностью, дабы с лихвой оправдать породившую их параноидальную логику, кажется тем железным алиби, которое раз и навсегда, хотя и задним числом, обеспечит достоверность как психологической эсхатологии «Тысячелетия», так и казавшимся откровенной игрой с цитатами «Секретным материалам». Стратегия Картера, действительно, кажется фатальной стратегией. Обращаясь к классическому постмодернистскому роману, заведомо постулирующему «невлипание» автора в текст, Картер делает это лишь затем, чтобы не оставить ни себе, ни зрителю ни малейшей возможности дистанцирования, делая всех заложниками в своей игре. Именно вышедшая из-под контроля мистификация, которой так легко было бы назвать его собственную стратегию, оказывается на деле наиболее фатальным из заговоров.

Но в этой геральдической конструкции существует и еще один заговор-оболочка, упаковывающий все эти проекты. Это, несомненно, сам жанр сериала, неминуемо втягивающий зрителя в свои козни. Впрочем, это заговор парадоксальный, ибо зритель – не только его жертва, загипнотизированно вперившаяся в экран. Возможно, раскрывая вместе с агентами метафизического расследования череду заговоров, зритель рано или поздно придет к обескураживающему и неизбежному открытию: как в некогда предложенном Умберто Эко проекте парадоксального детектива, где убийцей оказывается читатель, во главе телезаговора стоят не курильщик и не зеленые человечки, а он сам, телезритель. Именно наше ненасытное и праздное любопытство – слепой рок и объективный случай, именно мы – бессильные демиурги, ввергающие героев в очередные изматывающие авантюры. Истина вечно остается где-то там, ибо она неведома самому якобы скрывающему ее заговорщику, ибо нет такого финала, который оправдал бы наши ожидания. Так никогда не наступает развязка ночного кошмара – наш страх заставляет нас проснуться раньше, чем наше воображение успевает создать адекватный нашему испугу образ. Воистину, нет заговора более коварного, чем тот, что берет нас в заложники, обрекая на роль заговорщика. И дабы переиграть самих себя в этих кознях, дабы положить конец нашей участи пассивного фатума, мы решили придумать этот абсолютный заговор – «Маятник Фуко» от Криса Картера. Пока его не придумали другие.



Кадр из фильма Криса Картера «Маятник Фуко»

БИО = техно

Саша Киселев

Фестиваль документального кино и новейших технологий в городе Брюгге – одном из мест исторических паломничеств современных туристов и на самом деле одном из любопытнейших городов современной Бельгии – имеет вовсе недолгую историю. Небольшой городок, который пешим ходом можно одолеть из края в конец чуть меньше чем за час, да и то если не торопишься, являет собой удивительное нагромождение средневековой готики, услужливо поддавшейся мягким внедрениям европейской комфортабельности, но без излишеств: по мощеным улицам вместо скоростных городских электричек (типа берлинских «U-банов», которые могли бы занести пассажиров ненароком во Францию или Голландию) неторопливо звенят свою дорогу удобные трамваи. Прозрачные, как аквариумы, автобусы не контрастируют с причудливо подсвеченными соборами, яркие витрины магазинов чуть стыдливо собраны на одном пешеходном бульваре, точно так же, как проститутки концентрируются на одной, традиционно принадлежащей им улице.

Фестиваль начал свое существование три года назад, в связи с чем в нынешнем году носит номер Третий международный. Изначально он планировался как своеобразная антитеза Амстердамскому, заносчивому «документальному Канну». Именно поэтому в самом названии фестиваля возникло понятие «новейшие технологии». И картины, получившие главные призы на Первом и Втором фестивалях, полностью соответствовали этому понятию, но на совершенно разных уровнях.

Следует отметить, что успеху наиболее любопытных (нельзя сказать, что наиболее значительных с точки зрения традиционной документалистики) картин фестиваль обязан государственной и муниципальной поддержке. Его призовой фонд составляет чуть менее миллиона долларов. Даже при строгом налоговом контроле любого из шести фестивальных призов, в принципе, может хватить на новую постановку. Впрочем, не всегда.

Еще на памяти тот всплеск интереса, который вызвал фильм «Истина в гусях» (In Anseriformes Veritas, более правильный перевод: «Истина в пластинчатоклювых»). По существу, совершенно научно-популярная картина, повествующая о жизни гусиной стаи (конкретно Anseres), вынужденной два раза в год пересекать океан. Титанические усилия операторов и инженеров, которые «растили» две уникальные видеокамеры вместе с птенцами (чтобы те к ним привыкли и считали «за своих»), а затем с помощью специально созданных и дистанционно управляемых летательных аппаратов сопровождали стаю во время их миграции, заслуживают всяческого уважения. Картина, в которой главными героями стали не абстрактные птицы, а птицы конкретные, обретшие собственную индивидуальность, стала удивительным прорывом в области осмысления homo sapiens себя как равноправной (а вовсе не высшей) части всего «биокультурного полисинтеза цивилизации» (термин, который появился как раз вслед-

ствие феноменального успеха этой картины и сменил собой термин политически корректной «мультикультурной цивилизации»).

Этот фильм получил Главный приз на Первом фестивале в Брюгге и наметил своеобразную тенденцию (которую язвительные критики немедленно определили формулировкой «камера над банком» – имелись в виду автоматические камеры слежения за дверями в банках или крупных магазинах) – намеренно не эмоциональное, с чем трудно согласиться, восприятие естественной жизни.

К слову сказать, швед Марк Хельгюссон воспользовался ярлыком без всяких рефлексий и, взяв записи камеры «секьюрити» около одного из банкоматов в Упсале, представил на суд жюри невероятно смешную картину «Деньги», которая на фестивале этого года получила приз за лучшую режиссуру. Хотя если относиться к проблеме серьезно, то как раз режиссуры-то в ней и не было «по условию» – просто зарисовки людей, которые желают снять свои наличные со счета. На наше несчастье, ограбления не последовало и мы, зрители, только потешались над мимикой шведов, которым либо дают, либо не дают банкноты.

«Синатропная рапсодия»

На Третьем фестивале председателем жюри должен был быть Акиморо Юи, японский режиссер, который получил Гран-при Второго фестиваля за фильм «Ливерпуль» и все, все, все», дополнительно обласканный в Канне, Венеции, Берлине и Москве. Двухчасовая картина о вечеринке японской молодежи в одном из примитивных баров под названием «Ливерпуль» не заинтересовала бы никого (разве что своим хронометражем), если бы за год до ее съемок режиссер не позволил сделать себе нейрохирургическую операцию, благодаря которой изображение прямо с сетчатки глаз декодировалось и переводилось в цифровой стандарт.

Теперь, всего год спустя, совершенно очевидно, что Юи одновременно и снискал себе всемирную славу, и оказался заложником все еще иссушающего сознание человечества преклонения перед все более устрашающими (с точки зрения биокультурного полисинтеза) плодами технократической цивилизации. Технология вообще по традиции этой цивилизации «скачет впереди» не только по отношению к смыслу и осмыслению действительности, но и зачастую опережает сама себя, создавая объекты, над возможностью и способом применения которых человечество может ломать себе голову не один год, для примера можно напомнить прошлогоднюю сенсацию с генерацией древесных волокон путем микросинтетического химического синтеза.

Впрочем, в первом фильме присутствовала какая-то подкупающая девственная наивность – полное отсутствие монтажа, с заразительным постоянством возникающие (благодаря морганию режиссера-героя-оператора) затемнения. Вспомнить хотя бы тот кадр, в котором Юи, находясь в туалете, рассматривает собственные гениталии, а затем – в зеркале – порт[1] на шее, к которому подключено запоминающее устройство (многие усмотрели тут чуть ли не вселенскую метафору, и режиссер устал опровергать это мнение).

Не удивительно, что на первых просмотрах зрители, которые вряд ли выпивают за вечер больше литра пива, встречали «раздвоение» действительности, то есть попросту эффект «алкогольного расфокусирования взгляда», совершенно остервенелыми аплодисментами.

За минувший год подобной нейрохирургической операции подверглись уже тысячи людей – от маньяков сетевого «он-лайна» до профессиональных «стрин-

[1] Гнездо компьютерного разъема.

геров», операторов, снимающих в «горячих точках». Технология оказалась отлаженной, затемнения исчезли, более четкой, благодаря корреляции изображения с двух глаз, сделалась глубина кадра, изначальная овальность экрана-кадра подверглась привычному взгляду зрителя каширированию. И вознесенный на Олимп «биореализм» оказался поглощен волнами потопа собственной продукции, из которого только несколько специалистов иногда спасают, вылавливая то одну, то другую пару, на их взгляд интересных, «глаз».

Довольно симптоматичной представляется и причина, по которой Юи не смог возглавить жюри фестиваля. Из его собственного письма, опубликованного в каталоге, ясно, что корпорация «Сони» приобрела права на все, что он видит, для создания глобального фильма «Глазами гения». Таким образом, просмотр картин на фестивале оказался невозможным из-за неразрешимых юридических и финансовых разногласий, которые могли бы неминуемо возникнуть между «Сони» и правообладателями конкурсных лент.

«Смывайся!», режиссер А. Пешин

Впрочем, приходится признать, что на этот раз Юи почти ничего не потерял. И если бы не фильм «Синатропная рапсодия», к которому мы еще вернемся, пришлось бы признать, что конкурс угнетал своей слабостью. Из пятнадцати конкурсных картин шесть были (уже традиционно) посвящены локальным конфликтам, и от однообразных взрывов бомб, пулеметных очередей и бегущих разноцветных солдат в одинаковой униформе и с одинаковым стрелковым оружием рябило в глазах. Эта панорама удручала своей однообразностью и оскорбляла нормальное человеческое восприятие любого конфликта своей бессмысленностью, поскольку общий пафос почти всех картин сводился к школьному разбирательству между драчунами — «кто первый начал».

На этом фоне выгодно отличалась лента «Узник», своеобразный образчик «индивидуального реализма» англичанина Эда Бредли, оператора Би-Би-Си, бывшего в течение пяти месяцев заложником сепаратистов. Жизнь режиссеру спасло только то, что ему — одному из первых — сделали операцию по вживлению запоминающего устройства под кожу и боевики не знали, что он продолжает «делать фильм». Как известно, «биострингеры» для участников любых конфликтов давно уже вне закона, а их профессия стала в сто раз опаснее. И именно из-за того, что им невозможно приказать «выключить камеру». То есть они являются одновременно и свидетелями, и создателями документа, пусть и не имеющего юридической силы, но способного воздействовать эмоционально. Эда, ожидая за него выкуп, три раза перевозили из страны в страну, и фильм представляет собой три новеллы «о переездах». Даже, скорее, о решении перебраться в новую «горячую точку», о котором рассуждают боевики, чувствуя, что здесь конфликт затихает. Таджикистан, Курдистан и Эритрея, с точки зрения (именно так) узника, ничем не отличаются друг от друга.

Фильм завершается несколько затянутым, но эмоциональным планом побега, и финальным невероятно патетическим кадром становится вид английского флага над посольством Великобритании в Аддис-Абебе. Картина получила специальный приз жюри.

Три ленты из конкурса были посвящены безработице. Из них самой любопытной стала белорусская картина. В отличие от немецкого и иранского, снятых в стиле «мусорного реализма», которые отличало своеобразное сладострастное любование собственным унижением (дань Достоевскому), белорусский фильм «Смывайся!» оказался чуть ли не комедией. Снятый на любительскую 8-*мм* кинокамеру на просроченной цветной пленке, он на самом деле рассказывал о

том, как его режиссеру Александру Пешину хочется снимать кино. А поскольку никого, кроме безработных, вокруг нет, он и пытается снять про них, пока на собственной шкуре не убедится, что их снимать запрещено. Немая, с плывущим цветом и неряшливым монтажом лента несколько напоминает старые картины наших «параллельщиков». Фильм получил приз публики. Причем, как представляется, благодаря удивительной настойчивости режиссера, отказавшегося переводить его с пленки (8 *мм*!) на какой-либо другой носитель. Ситуация приняла парадоксальные формы: Пешин приехал на фестиваль автостопом в солдатских ботинках, немаркой одежде и с любительским кинопроектором «Русь» в качестве багажа. В своем отчаянном стремлении к аутентичности, автор сам показывал свой фильм бессчетное количество раз, водрузив проектор на авансцену перед экраном. За ним толпились зрители, пленка бесконечно рвалась, свет зажигали, и Пешин клеил ее с помощью допотопных прессов и уксусной эссенции, смешанной с ацетоном (его собственный рецепт). В результате для аудитории он представал в виде некого современного алхимика, волшебника, ткущего изображение на экране собственными руками и не доверяющего бездушным технологиям. Да и то сказать, для зрителей было потрясением осознать, что фильм осуществляет свое бытие не как обычная лента, спрятанная в кассету VHS, не как зеркальный CD, а в качестве тонкой пленки с маленькими картинками внутри, которые благодаря некоему стрекочущему механизму (проектор многие тоже видели впервые) вдруг оживают и рассказывают некую историю. Словом, безотносительно к качеству самого фильма, режиссеру удалось устроить блестящий аттракцион, фокус, отдающий балаганом ровно настолько, насколько балаганом отдавали первые просмотры фильмов на бульваре Капуцинов.

Вызвала неоднозначную реакцию картина синеволосой девушки Лиз Нарбут, режиссера из Канады. Ее лента «Homo Suspense» совершенно в стиле феминистского кино была посвящена исключительно ей самой и ее затейливым отношениям с собственным телом. Микросъемка, кадры рентгеноскопии и УЗИ перемежались в ней с несколько наивными, но трогательными эпизодами с примерками всего гардероба или мастурбациями перед шикарным зеркалом. Самодостаточность и уникальность себя, осознанная, по словам автора, после попытки суицида, неожиданно трогала своей безоглядной искренностью. Само название не следует здесь воспринимать в кинематографическом контексте, отсылов к Хичкоку тут нет.

Все остальные призы достались на долю картины, благодаря которой фестиваль все-таки состоялся. Снятая французским режиссером Анри Готье, лента замысловато называлась «Синатропная рапсодия» («Рапсодия живущих в постройках человека»).

Трудно сказать, кто ее главный герой – хозяин старого скрипучего дома или крыса, с точки зрения которой и ведется повествование. В предваряющих фильм титрах сообщается, что крыса была поймана в пригороде Невера, ей была проделана нейрохирургическая операция, аналогичная той, которой был подвергнут Юи, декодирующее устройство было снабжено передатчиком, а затем животное было выпущено на свободу.

В фильме намеренно отсутствует музыка или закадровый голос. Мы слышим только то, что слышит крыса, и видим только то, что видит она. Впрочем, даже несколько деформированное изображение дает полное представление о ее жизни, поскольку, отпущенная на свободу, она немедленно возвращается «домой», то есть в тот дом, где живет одинокий старик. Иногда мы слышим, как он разговаривает сам с собой или смотрит телевизор. Иногда, притаившись вместе с главной героиней за массивным сервантом, который старик не в силах отодвинуть, нам приходится выслушивать витиеватые ругательства в ее адрес и призывы на ее голову всех кар небесных. Несколько раз мы видим его ноги и несколько раз фигуру. Один раз (когда он наклоняется и пытается достать крысу палкой из-под серванта) мы, правда, не совсем четко, видим его лицо. Дважды в течение фильма мы видим, как крыса ловко избегает ловушек, расставленных стариком. И один раз узнаем в некоей конструкции, в которой лежит кусок сыра, оснащенную сильными пружинами мышеловку. Но главная героиня не чувствует опасности и лезет за куском твердого фромажа.

В этой ленте нет финальных титров. Да и что мог написать режиссер? «Одно животное в результате съемок пострадало»? Но это и так ясно. В контексте мышеловки не потребовалось даже титра «конец».

Надо сказать, что при безоговорочном признании кинематографических ка-

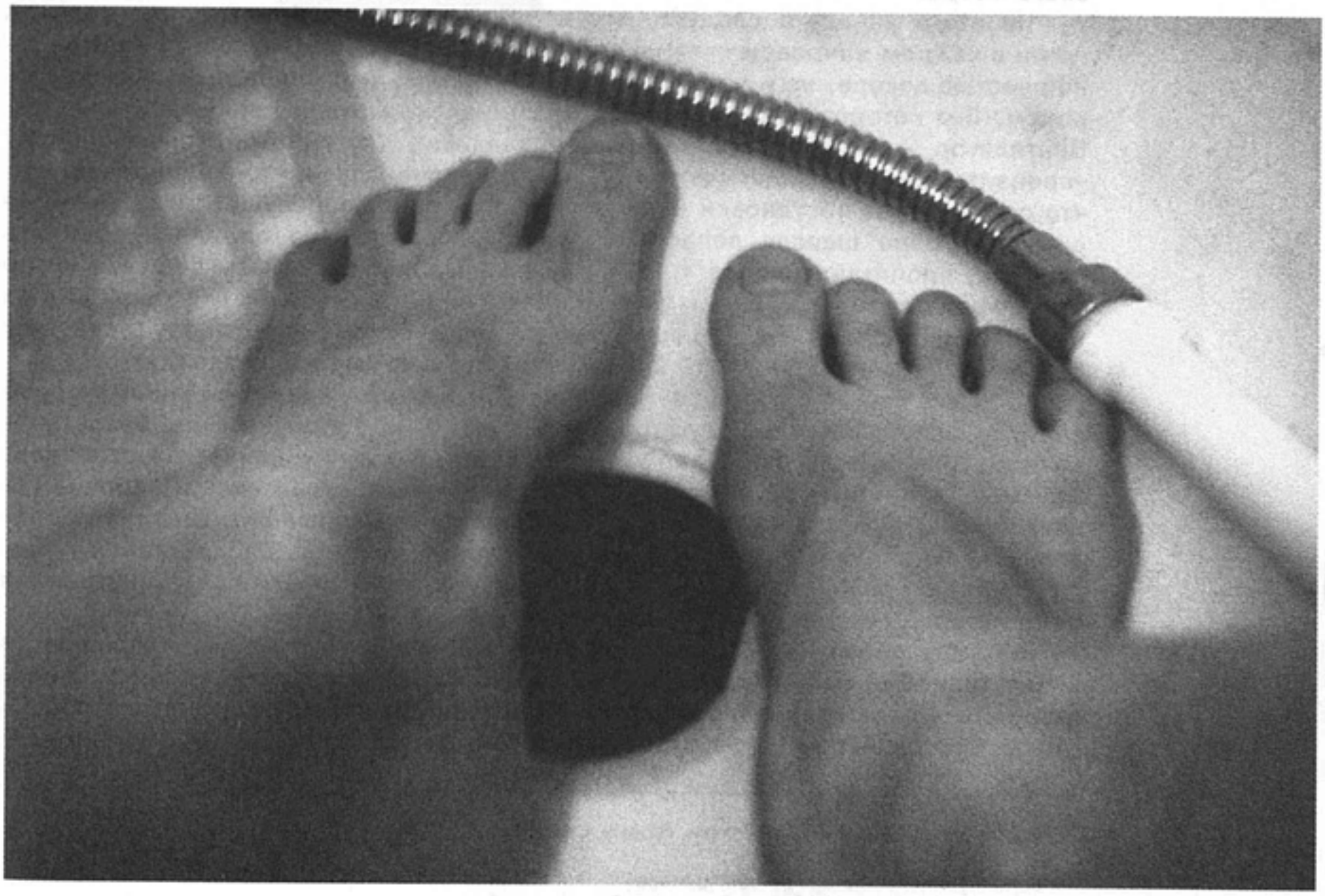
честв ленты восприятие ее было вовсе неоднозначным. Это касалось и технологии, и этики. Так, уже после фестиваля, группы биокультурных фанатов устраивали пикеты около студии и кинотеатров, в которых демонстрировалась картина. Причем требования их были тоже двояки – от немедленного запрета на вторжение в частную жизнь животных и растений (невнятные намеки на попытки расшифровать биоритмы березы и герани, обыкновенной комнатной, уже просочились в печать) до выдачи им адреса и имени убийцы крысы. Надо понимать, на предмет расправы.

Оставляя за рамками данной статьи весь биокультурный скандал, который все еще тлеет вокруг «Рапсодии», остановимся на чисто технологическом аспекте, который, как это ни странно, в данном случае имеет совершенно культурологическое значение. Дело в том, что на пресс-конференции режиссеру ленты пришлось признаться, что оригинальные записи (которые, кстати, уже появились в Интернете), сделанные с передатчика, оказались на человеческий взгляд совершенно непонятными. Пришлось значительно замедлить движение панорам, в некоторых моментах ввести (с помощью цифровой анимации) узнаваемые и считываемые человеческим сознанием детали, дорисовать для пущего драматического эффекта механизм мышеловки и сделать яснее кусок сыра. Не стоит и говорить о том, что звук был специально записан в студийных условиях.

Таким образом, круг замкнулся. Биоцифровые технологии, задуманные как своеобразный идеал, камертон индивидуальной документалистики, попытка индустриальной реализации фразы «я это видел собственными глазами» оказались взорванными изнутри именно благодаря своим «индустриальным» качествам, поскольку десятичный или двоичный код может быть документом только самого себя, но никак не информации, им выраженной. Может быть, все-таки имеет смысл игнорировать само понятие «новейшие технологии», на которое ориентируется фестиваль в Брюгге? Тем более что теперь становится ясно – цифра и документ несовместимы.

P.S. Кстати, в этом же году в Амстердаме Гран-при получил Виталий Мани-Корсаковский за фильм «Вячеслав Михайлович Бузник, ловчий». Картина снята на пленке. Правда, по утверждению режиссера, негатив ее безвозвратно утрачен.

«Homo Suspence», режиссер Лиз Нарбут



Головокружение

Заглянуть в Вентилятор Бесконечности,
захлопнуть его торопливо вновь.

Эгофутурист Иван Игнатьев

Evrybody walking round,
evrybody trying to step on their Creator.
Don't matter where you are, evrybody, evrybody gonna need some kind of ventilator, some kind of ventilator.

The Rolling Stones, Ventilator Blues[1]

АЛАН И ЭЛЛЕН СМИТТИ

Существует байка об одном уважаемом европейском режиссере, приглашенном в Голливуд снимать высокобюджетный боевик с накачанной звездой «экшн» в главной роли. После просмотра отснятого материала продюсер сообщил ему, что весьма доволен его работой, но хотел бы видеть, как в эпизоде, скажем, побега из тюрьмы герой пролезает сквозь циклопический вентилятор. Режиссер, верный идеалам реализма, отказался вставлять в свое творение сцену, в которой жизнеподобие и логика столь откровенно принесены в жертву чистой декоративности. Ответ продюсера был краток: «Вы уволены». Сцену с вентилятором доснял завершивший картину покладистый абориген, и только по юридическим и прокатным соображениям в титрах осталась фамилия европейского мэтра.

Из этого анекдота следует, что вентилятор, действительно мелькающий почти в каждом жанровом голливудском фильме, является не только излюбленной частью декора, но и неким сакральным предметом, секретным знаком, паролем, без которого определенного рода кино не мыслит свою идентичность. Вентилятор — в самом деле вещь, обладающая для кинематографа особой, «пронзительной» парадигматичностью. Хотя поначалу ничто не предвещало, что сей предмет обстановки будет возведен в ранг вездесущего и фатального символа. Вяло шевеля лопастями, вентиляторы тщетно силились освежить спертую, пропитанную перегаром бутлегерского виски и дымом дешевых сигар атмосферу подпольных баров и контор частных детективов. Редко какой вид из нью-йоркского окна не добавлял к урбанистическому ландшафту пока еще скромно притаившуюся в углу кадра механическую «морскую звезду».

И только что-то с конца 70-х — начала 80-х, когда жанровый кинематограф занялся саморефлексией, превращаясь в сюжетно-сборочный цех безостановочного голливудского производства, вентилятор все назойливее лезет в кадр, перемещаясь с его периферии в центр, непомерно разрастаясь и барочно усложняя конструкцию. Между тем тайным магистром грядущего вентиляторопоклонства был еще Хичкок. В «Головокружении» динамика субъективной камеры, передающей высотобоязнь героя, превращает в своего рода «внутренний вентилятор» реальности его собственное сознание.

Вестибулярный морок затем обернется обмороком реализма. Условности субъективной съемки, заставляющие расплываться и кружиться образы мира, сменятся романтической резкостью светотени вращающихся вентиляторов в фантасмагорическом ретро «Сердце ангела». Действие фильма погружено Ала-

---

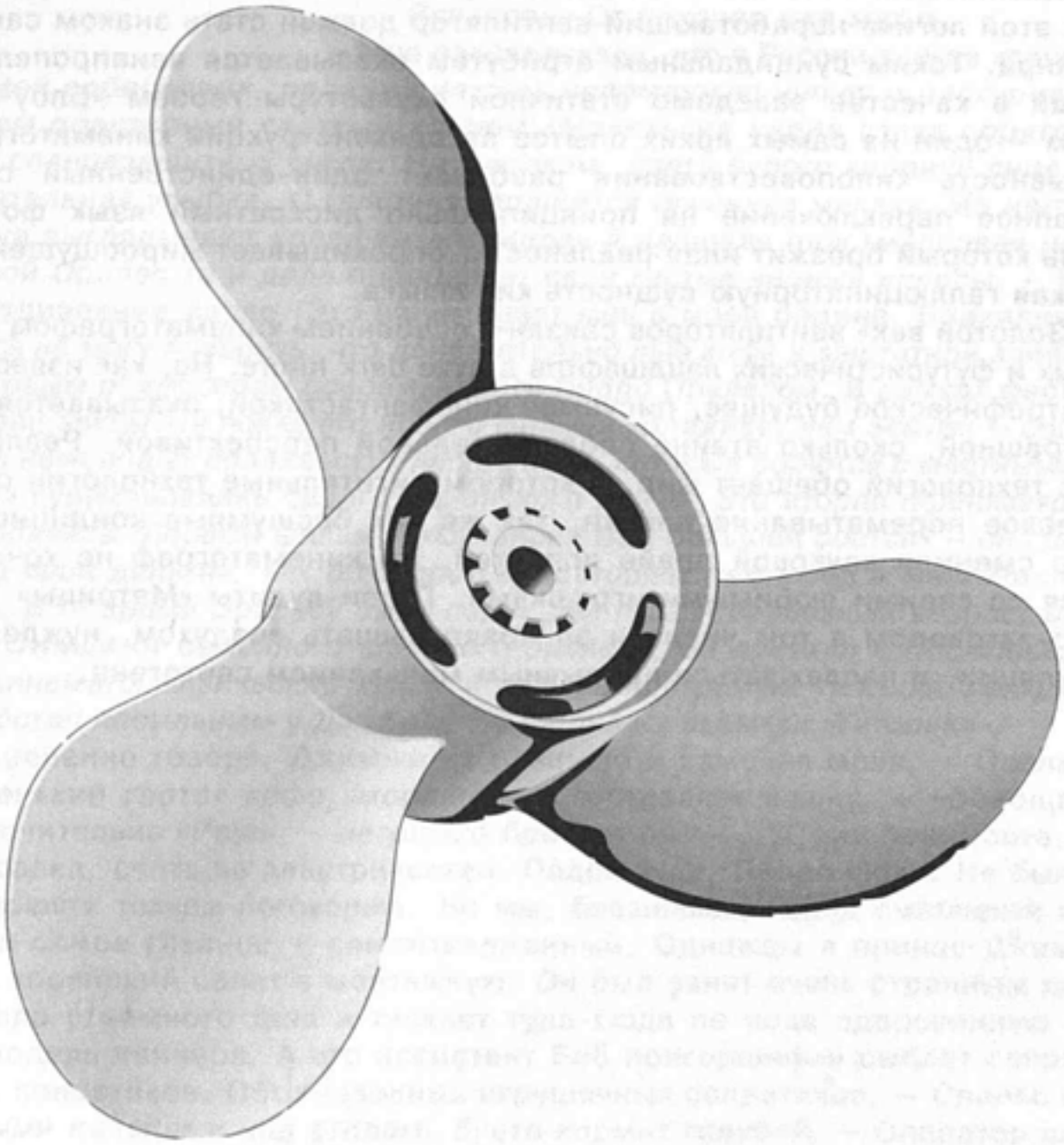
[1] Все бродят по кругу,
Все пытаются наступить на пятки своему Создателю.
Где бы ты ни был — всем,
Всем нужно что-то вроде вентилятора.

«Роллинг Стоунз», «Вентилятор-блюз»

ном Паркером в липкую духоту американского Юга и докондиционерную эпоху 50-х. Гипнотическое вращение лопастей осеняет почти каждую сцену этого мистического триллера, отсылающего не столько к фрейдо-хичкоковским партикулярным психодрамам, сколько к барочной галлюцинаторике Орсона Уэллса или стилевому фатализму Хоуарда Хоукса. Герой Микки Рурка обреченно балансирует между иллюзией прозрения и прозрением иллюзии. Назойливо зримый, орнаментально умноженный вентилятор у Паркера на самом деле лишь объективированная метафора «внутреннего вентилятора». Стоит лишь чуть-чуть замедлить его вращение, и иллюзорное единство «экрана сознания» распадется на отдельные разобщенные плоскости — состояния аффекта, одержимости, забвения...

Мистические истории не кончаются просто и в одночасье. Парадоксальным преломлением «Сердца ангела» оказывается «Шоссе в никуда» Дэвида Линча. Фильм примечателен разительным отсутствием вентиляторов, намеренно подчеркнутым явлением их фантомных подобий (тени романтических туч, проносящихся за круглым, расчерченным на лопасти окном). По законам жанра и конвенциям стиля отсутствие этого сакраментального орнамента почти преступление. Но в случае Линча это преступление мнимое. Орнамент трансформировался в структуру. Собственно говоря, вся сюжетная композиция и укладывается в один неспешный поворот винта. Преступник, сбегающий от своего преступления и от неминуемой кары в чужое тело, чужую память, чужую жизнь, в конце обретает смерть как *возвращение* к единству сознания. Неэвклидово пересечение параллельных сюжетных полос ночного шоссе сменяет накручивание фабульных петель.

Линч выступает еретиком по отношению к той негласной традиции, которая требует явления вентилятора как зримой метафоры саспенса. Его вращение нагнетает напряжение и тревогу внешне статических эпизодов, делая зримой подспудную и беспрестанную работу сюжета. Он, по сути, играет роль сюжетного оператора, выступая своего рода «машиной инициацией», орудием пытки



и испытания для героев. Вентилятор может оказаться «машиной смерти», как, например, в замечательном, несмотря на помоечное название, фильме «Киборг-2», где смертельные поединки антагонистов происходят под огромным винтом, чьи лопасти рубят побежденных в фарш.

Смерть, осененная вентилятором, превратившимся в подобие креста, ожидает и, казалось бы, запрограммированных на победу искусственных сверхлюдей. В «Бегущем по лезвию бритвы» заведомо нефункциональные ветряные мельницы на крыше футуристического небоскреба возведены лишь затем, чтобы предать максимальный символизм гибели романтического репликанта (Рутгер Хауэр).

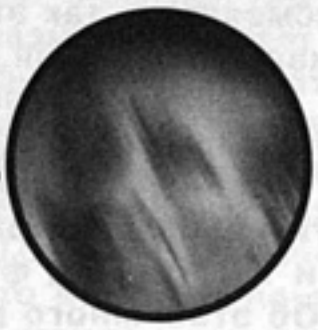
Рутинно выполняя в сегодняшних фильмах роль «колеса фортуны», вентилятор оказывается и субстанциональной метафорой собственно кино. Движение лопастей словно бы повторяет вращение бобин в камере или в проекционном аппарате. В новелле Бьой Касареса «Изобретение Мореля» описана фантастическая технология «тотального кино». Фиксируя мир во всей его гиперреальной полноте, она отнимает жизнь у слагающих его существ, предметов и явлений. Эта машинерия приводится в движение энергией приливов, преобразованной подобием мельницы.

Мельница вообще кажется архаическим праобразом тех ветрогонных машин, что заполонили киноэкраны. И давнишние противники Дон Кихота кажутся засланными в прошлое агентами фабрики грез. Они соприродны кинематографу даже оптически. Неразличимость лопастей, сливающихся в иллюзорную плоскость, аналогична иллюзии оживающей картинки, сложенной из дискретных кадров. Это кинематическое подобие парадоксальным образом обыграно в работе современного французского художника Фредерика Леконта. Фильм проецируется на вращающиеся пропеллеры, чьи лопасти в движении сливаются в единую поверхность, достаточно гладкую, чтобы служить экраном. Стоит ли говорить, что возникающие на них кадры — это сцена вертолетной атаки из «Апокалипсиса сегодня» Копполы. Возможно, вентиляторы, знаменующие моменты саспенса, то есть намеренной приостановки действия, — это всего лишь ставшие различимыми сегменты плоскости проявления сюжета.

В этой логике неработающий вентилятор должен стать знаком самоубийства жанра. Таким суицидальным атрибутом оказывается авиапропеллер, купленный в качестве заведомо статичной скульптуры героем «Блоу-ап». Этот фильм — один из самых ярких опытов автодеконструкции кинематографа. Непрерывность киноповествования разбивает один-единственный стоп-кадр. Внезапное переключение на принципиально дискретный язык фотоснимка, сквозь который брезжит иная реальность, опрокидывает мироощущение героя, обнажая галлюцинаторную сущность киноязыка.

«Золотой век» вентиляторов связан с освоением кинематографом индустриальных и футуристических ландшафтов в духе dark future. Но, как известно, постапокалиптическое будущее, рисуемое кинофантастикой, оказывается не столько страшной, сколько втайне соблазнительной перспективой. Реальный прогресс технологий обещает мир, в котором дигитальные технологии сменят архаическое перематывание пленки, так же как бесшумные кондиционеры уже давно сменили звуковой драйв лопастей. Но кинематограф не хочет расставаться со своими любимыми игрушками. Герои-лудиты «Матрицы» борются с кибер-заговором в том числе и за право дышать воздухом, нуждающимся в вентиляции, и наслаждаться привычным мельканием светотени.

ПСЕВДОНИМЫ



Свобода — это маленькая РОСКОШЬ

ИНТЕРВЬЮ С РЕЖИССЕРОМ ПЕДРО ОРАЛЕСОМ

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

Площадь перед кафе плавится от солнца. У входа в кинотеатр напротив толпится десятка два соискателей контрамарок. «Киношок» подходит к концу, и все яснее становится, что Гран-при возьмут «Тихие омуты» Рязанова. От показов уже мутит.

– Мне рассказывали, что в России всегда холодно, – *говорит мой собеседник, положив на стол соломенную шляпу и раскурив сигару. На нем просторный светлый костюм. Маленькие карие глаза спрятаны за стеклами солнцезащитных очков. На широком, цвета бурого кирпича лице блуждает обаятельная улыбка. С галстука таращится огненная макака. Из нагрудного кармана выглядывают колпачок «паркера» и дешевая пластмассовая расческа, которой Оралес то и дело поправляет свои густые черные волосы.* – Но сегодня на удивление жарко. Это напоминает мне о моей родине, Бразилии.

А я все не могу поверить, что действительно пью кофе в заштатной забегаловке с культовым режиссером современности Педро Оралесом. В рамках фестиваля организован закрытый показ его нового фильма «Влажнее, чем земля» – социальной саги о немолодых бразильских лесбиянках, которые борются с местными фермерами за существование своего маленького ранчо. Это вторая полнометражная картина Оралеса. Первый фильм – «Останови мой большой состав» – он сделал в 98-м. «На свои деньги», как с гордостью повторяет режиссер в многочисленных интервью. В то время Оралесу было сорок два года – серьезный возраст для дебютанта. Отойдя от семейного швейного бизнеса, он приехал в Лос-Анджелес и окончил кинематографические курсы в рамках программы помощи эмигрантам. Потом работал посыльным у Джеймса Кэмерона на съемках «Титаника».

– Откровенно говоря, Джимми не очень-то и замечал меня, – *Оралес делает маленький глоток кофе, морщится и отставляет чашку.* – «Вообще-то я пью исключительно «Pele», – *негромко бросает он.* – ...Сами понимаете. Пицца, минералка, счета за электричество. Педро туда, Педро сюда. Не было даже возможности толком поговорить. Но мы, бразильцы, народ сметливый и настырный, а самое главное – самоотверженный. Однажды я принес Джиму его любимый корейский салат в монтажную. Он был занят очень странным делом. Сидит около огромного таза и таскает туда-сюда по воде здоровенную поломанную модель лайнера. А его ассистент Боб пригоршнями сыплет сверху игрушечных солдатиков. Обыкновенных игрушечных солдатиков. – *Оралес шевелит полными пальцами над столом, будто кормит голубей.* – Оператор снимает все это дело на камеру. Вы знаете, что меня удивило? Джимми, такой серьезный человек, и вдруг играет, как мальчишка, а ведь каждый съемочный день

на счету. Я человек сдержанный, но тут рассмеялся – так это было трогательно. Джим взглянул в мою сторону, и я подумал, что он меня сейчас пошлет. Но он увидел свой любимый корейский салат, потеплел и спрашивает: «Ты чего ржешь-то?» Потом я с ужасом узнал, что в этот момент он как раз снимал последний дубль той знаменитой сцены, когда «Титаник» раскалывается...

– Господин Оралес, неужели технологии были так примитивны? Общеизвестен гигантский бюджет «Титаника» и то, что над фильмом работали лучшие специалисты по спецэффектам. Об этом много писали в прессе.

– Ты в каком мире живешь-то, сынок? Джимми сам платил газетчикам, чтобы забить бабки денежным воротилам, которые башляли проект. Плел им про компьютерную раскадровку, подводные съемки... На самом деле, он просто качал из них деньги, как последний плюгавый сутенер из своих баб. Ты живешь в современной России, ты должен понимать, какие штуки можно вытворять с бюджетом.

– Э-э-э. Ну да, наверное. Мы несколько отвлеклись. Итак, вы встретились в монтажной...

– Да, и Джим объяснил все про свои дела. Откровенно говоря, мне это не очень понравилось. Если ты знаешь мои фильмы, то должен понимать, что я большой поклонник реализма, всего настоящего, въехал? Что-то там по этому поводу проповедовал ваш Станиславский. Так вот, я и говорю Джиму: «Топить солдатиков – это лажа. Если у тебя на столах настоящие скатерти, а на скатертях – настоящий фарфор, то и люди лететь в тартарары должны настоящие, верно?» Джим помялся и отвечает: «Все так, Педро, все так. Я пробовал договориться с департаментом юстиции, чтобы мне для съемок предоставили человек двести из числа смертников, зэков, осужденных на пожизненное, и неизлечимо больных, но они отказали. Я поладил бы с Трумэном, но сейчас другие времена. Эта долбаная политкорректность...» Короче, тогда я сказал Джиму, что ради его великого фильма готов сам кататься по палубе бесконечно, хоть шею себе сломаю. Он смерил меня взглядом, пошептался с ассистентом, и говорит: «О'кей».

– Модель «Титаника», насколько я знаю, была выполнена в натуральную величину. И вы действительно катились вниз по накрененной палубе?

Режиссер
Педро Оралес

— Причем не раз. Я сыграл там нескольких пассажиров. Помнишь старика, который со всего размаху налетает грудью на канат? А бродяга, которому разнесло голову о трубу? А черный матрос, который первым попал в трещину?

— Да, он так забавно кувыркался.

— Но моя самая любимая и серьезная роль — это девушка на носу, которая долго смотрит на героиню Кейт, а потом срывается и ломает себе позвоночник на второй палубе. Гримеры здорово надо мной потрудились, а?

— Известно, что Кэмерон помог вам со съемками первого фильма.

— Да, когда «Титаник» уже несколько месяцев был в прокате и Джимми огреб на нем кучу бабок, он пришел ко мне в госпиталь и сказал: «Педро, я отдаю себе отчет, что успехом своего фильма обязан не столько этому смазливому пацану Лео, сколько тебе. С солдатиками получилось бы хуже. Чем планируешь заняться, когда кости срастутся?» Вот тогда я и признался ему, что больше всего на свете хотел бы снять фильм. Настоящий фильм. Джим спросил: «О чем?» Я ответил, что это будет кино про простого парня, машиниста поездов, который живет с мамой, нормально работает, не позволяет себе ничего с женщинами, а потом вдруг влюбляется в своего напарника по тепловозу, немолодого негра. Но вскоре негра похищают для опытов марсиане. Парень угоняет поезд и едет искать своего друга по свету. Находит его в провинциальном борделе, без рук и без ног. Ребята хотят пожениться, долго борются с консервативным местным законодательством и наконец выигрывают дело. Джим даже до конца не дослушал и сказал: «Педро, будем снимать. Я стану продюсером твоей потрясающей ленты». На съемки я пустил всю свою медицинскую страховку.

«Останови мой большой состав» обошелся Оралесу в 124 тысячи долларов и собрал в мировом прокате 19 тысяч. Увидев окончательный вариант картины, Кэмерон попросил убрать свое имя из титров. Фильм был показан в рамках внеконкурсной программы в Канне. В Карловых Варах картина взяла приз зрительских симпатий. Критики заговорили о новом реализме, более актуальном, нежели у фон Триера. В России «Останови мой большой состав» был показан единственный раз на прошлогоднем ММКФ в кинотеатре «Улан-Батор». На конкурс фильм не допустили из-за чрезмерно натуральных постельных сцен. Несмотря на очевидный финансовый неуспех, картина приобрела широкую популярность среди европейских интеллектуалов.

— Знаете, Педро, я не обнаружил в вашем предыдущем фильме ничего особенно шокирующего. Собственно, вы показали саму жизнь. Это случается везде и всюду.

— Да, но не все это понимают. Даже мои актеры, которых я набрал из любительских трупп на родине. Парень, который сыграл главную роль, решительно не хотел кувыркаться в койке со своим партнером — натуральным черным калекой, с которым я познакомился в госпитале. Я искал дублеров в актерских агентствах, потом на улицах, но все отказывались, как только получали сценарий. Потом нашел на свалке одного наркомана, но когда он увидел моего черного приятеля, его обрубки и прочее, убежал из студии, не вернув задаток. В результате мне пришлось сыграть в этих девятнадцати сценах самому. *(Оралес вздыхает, проводит расческой по волосам и закуривает новую сигару.)* Я не снимаю то, чего не знаю. Получается так.

— Во время первого визита в Москву у вас появилось много новых знакомых. Именно тогда вы задумали совместный проект с Эльдаром Рязановым...

— Да, нас познакомили на вечеринке после показа моего фильма. Мы с Эльдаром крепко выпили и, как это принято у вас, русских, разговорились по душам. Эльдар был в тот вечер очень грустный. Он сказал, что уже несколько десятилетий снимает ненавистные ему комедийные мелодрамы — такие гладкие, такие прилизанные, такие правильные. Рязанов признался, что этот имидж тяготит его. «Педро, — сказал он, — ты делаешь настоящий, искренний трэш, абсолютно плохое кино, если ты понимаешь, о чем я. Как бы я хотел снимать нечто подобное. Мне тесен этот костюм доброго сказочника, — Эльдар рванул себя за воротник рубашки. — Дома и за границей я ношу все эти чудесные вещи — шелковые рубашки, лосины, серьги и цепи, — но как только я появляюсь на людях в Москве, мне опять приходится играть роль старого наивного дурака. Они просто не готовы увидеть меня другим...» Мне кажется, я очень хорошо понял его тогда. В тот вечер мы поехали к Эльдару в гости и всю ночь валяли дурака. Плясали в париках и женских платьях, пили джин, слушали тяжелый рок, щелкались на полароид и смотрели добротную немецкую порнушку.

Педро показывает мне несколько карточек. Я с трудом узнаю Рязанова в смеющемся здоровяке, который купается в бассейне в окружении юных барышень.

Большинство из них – ставшие в последнее время популярными молодые актрисы кино и театра. На другом снимке – знаменитый отечественный режиссер в больших цветастых трусах и в черной кожаной косухе, с дорогой электрогитарой, что-то кричит в микрофон. «Эльдар очень любит сбацать что-нибудь из «Симпатии к дьяволу» «Роллинг Стоунз», *–комментирует Педро.* – Кроме того, ему нравятся Мэрилин Мэнсон и ваша знаменитая трэш-звезда Ирэн Аллегрова».

– Господин Оралес, расскажите подробнее о вашем совместном проекте.

– В общем, мы резвились с неделю, а потом Эльдар говорит мне: «Педро, ты такой славный чувак, почему бы нам не сделать совместный фильм? Мне надоело кривляться, я хочу убить их всех первым же кадром. В мои годы можно

Кадр из фильма «Влажнее, чем земля»

позволить себе быть честным с самим собой. Ты напишешь сценарий для моей новой картины?»

– Насколько я понимаю, вы выполнили его просьбу.

– Да. Мой сценарий назывался «Дряблые и сексуальные». Я написал его в Лос-Анджелесе, выслал Эльдару, и он немедленно начал готовиться к съемкам. На главную женскую роль мы решили пригласить популярную в России мексиканскую актрису Веронику Кастро. Главная мужская роль досталась вашему соотечественнику Нику Фоменко, который, насколько я знаю, одно время вел неплохое порно-шоу на телевидении. Более подходящую кандидатуру трудно было подыскать. Эльдар звонил мне в Калифорнию каждый вечер и рассказывал о том, как движется работа. По-моему, он был очень счастлив. Но потом звонки прекратились. Прошла неделя, две, и я сам позвонил в Москву. Я не узнал своего нового друга; ему словно мачете всадили в сердце... Он признался, что картина не выйдет в таком виде, в каком мы ее задумали. Ему диктовали свои условия какие-то банкиры, что меня очень удивило. В результате договор с Кастро был расторгнут; спонсоры хотели видеть на экране ваших актрис, с которыми Эльдар работал в своих предыдущих, неплохих, но чересчур слюнявых картинах. Эльдар попросил меня придумать новое название, и я сделал это. Когда я увидел картину, то убедился, что от моего сценария только название и осталось – «Старые клячи». Ну и еще пара сцен... Когда одна из немолодых героинь появляется в плавках и когда они поют хором в клетке в зале суда.

– Это положило конец вашим отношениям с Эльдаром Рязановым?

– Да нет. Мы же оба взрослые люди. Я понимал его, а он – меня. Когда я сказал, что сам буду снимать нашу картину, Эльдар отдал мне все рабочие материалы, помог с декорациями, аппаратурой и пленкой. Я снял «Влажнее, чем

земля» в том же году на одной независимой бразильской студии. Героини фильма, как вы понимаете, любят женщин, и я очень долго искал подходящих актрис... В Бразилии достаточно строгие нравы, когда дело касается однополой любви, а мне нужны были именно лесбиянки, причем в возрасте. К тому же готовые сниматься в откровенных сценах, которых в ленте еще больше, чем в моем первом фильме. Некоторые эпизоды показались чересчур смелыми даже тем отважным женщинам, которые подписали контракт. Поэтому опять пришлось сниматься самому. Я уже говорил вам, что у меня всегда очень хорошие гримеры. На съемках ими руководит моя мама, которая всегда знает, чего в точности хочет сын.

Кадр из фильма Педро Оралеса «Титаник»

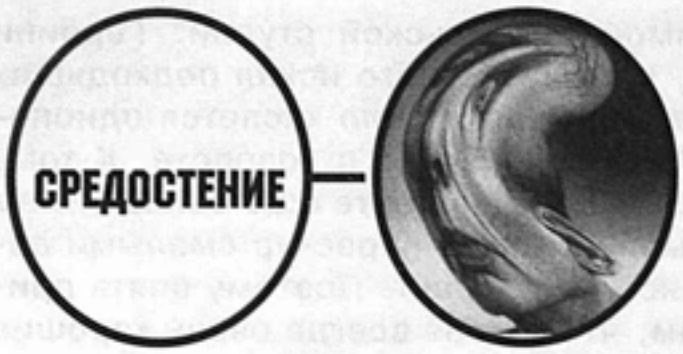
– Мне очень нравится сцена, когда ваши героини сначала соблазняют, а потом убивают мясорубками соседского фермера.

– Да я и сам от нее в восторге, хотя признаваться в этом, наверное, неловко. За полгода мой фильм собрал в прокате 9 тысяч долларов, но я думаю, что у него очень хорошие шансы в России и СНГ.

– Я уверен в этом, Педро. Кстати, вы успели посмотреть «Тихие омуты»? Думаю, у картины хорошие шансы получить Гран-при.

– Так-то оно так, поскольку выбирать особенно не из чего. Тем более что мой фильм был показан вне конкурса. Не могу сказать, что я в восторге от последней ленты Эльдара, хотя и там попадаются симпатичные эпизоды. Система не дала ему расправить крылья и снимать то, что он действительно хотел бы. Рязанов пробует вернуться к своему старому стилю, но и это ему не удается, поскольку он уже попробовал на вкус настоящее искусство. После этого трудно возвращаться к убогим старым комиксам. В итоге получается нечто среднее между соплями и трэшем. Мне по-человечески жалко вашего гениального, действительно, гениального режиссера и моего хорошего друга. Несмотря на все политические и общественные перемены, художник в России по-прежнему остается несвободным. В Бразилии все по-другому. Я бедный, но гордый. К счастью, подлинная свобода – это та маленькая роскошь, которую я могу себе позволить.

К сожалению, никто из российских прокатчиков не обратился к агентам Педро Оралеса с предложением о покупке картины. Известно, что сегодня он живет на своей вилле в Бразилии и готовится к съемкам фильма о России под рабочим названием «Кирзовые зайцы». Если все сложится хорошо и господин Оралес найдет толкового продюсера, работа над картиной будет доведена до конца и ее покажут на «Киношоке» в будущем году. Как всегда, вне конкурса.



Некоторые меры по поддержанию мышечного тонуса

В.ЧЕРНОПОЛЬСКАЯ

Объятия котят

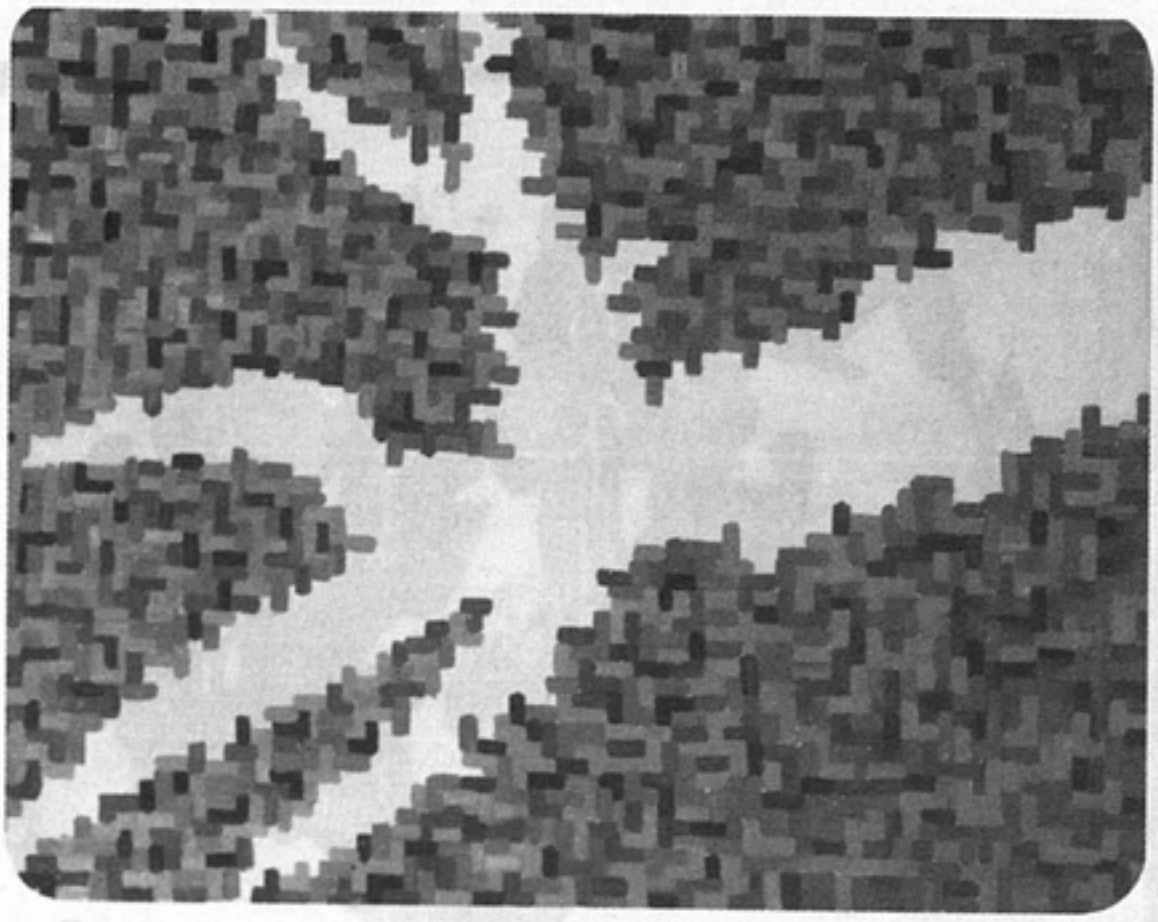
Под моей рукой извергается вулкан. Ярко. На фоне голубого неба и синих скал, возвышающихся над водным пространством цвета морской волны. Желто-огненные и красно-пламенные искры сыплют из кратера.

Под дымящейся рукой коллеги Александра (он курит и пишет, рука дымится как в метафорическом, так и в прямом смысле слова) обнялись два котенка. Они похожи на любимых Александром девушек (имеются в виду не физические лица, а целая категория населения) – пушистостью, мягкостью и, главное, податливостью...

Эти наковриковые изображения обытовляют и обустраивают холодно-индустриальный компьютерный мир. Антропоморфность и вочеловеченность свойственны большинству ковриков для «мышек»: белые детеныши тюленей, внимательные еноты, мужественные львы... Весь этот визуальный набор выполняет функцию семи слоников, украшающих старый комод, или оленя с оленятами на недорогом настенном ковре... Сходство сюжетов не случайно – «мышечные» коврики возвращают к жизни светлую эстетику советской коммуналки. Но с поправкой коммуналка upgrade – так называемая постиндустриальная Глобальная деревня.

Приручение «мышки»

Популярная в «наковричной» культуре экспозиция животных говорит еще об одном обстоятельстве. Восприятие компьютера рядовым юзером подобно восприятию природы первобытным человеком: виртуальная машина полна враждебных стихий (кому незнакомо жуткое чувство неуверенности перед барахлящим компьютером) и в секунду рушит все созданное трудом человека. Таким образом, «животный» сюжет – это попытка придать виртуальной машине статус природной тварности, данной человеку в вечное пользование. А не наоборот.



Мать твоя — матрица

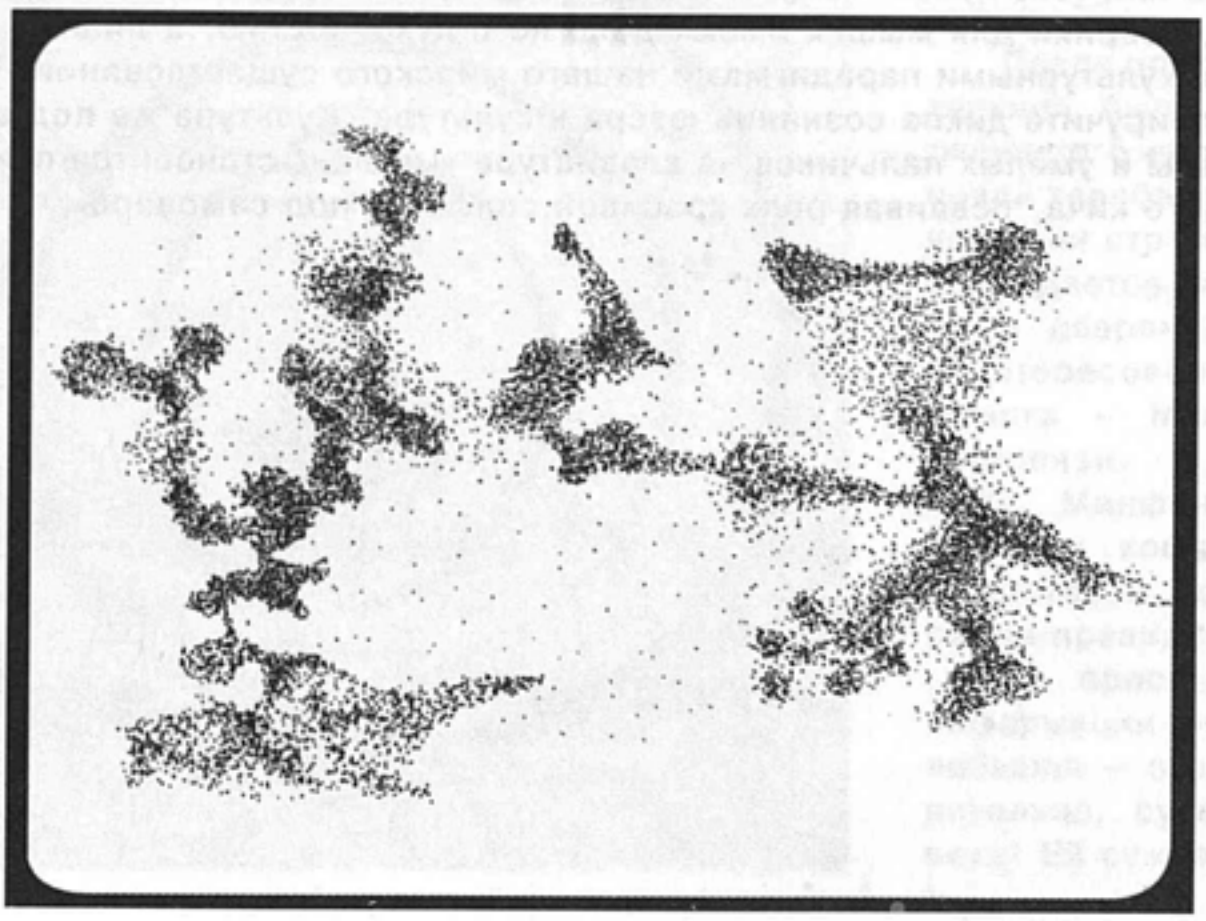
Я, конечно, знала, что бывают эксклюзивные коврики, то есть ненормативные. Коврики с псевдобриллиантами, коврики с запахом клубники, коврики в виде венецианских гондол и в виде Фудзиямы в лучах восходящего солнца... Но я никогда бы не додумалась до существования – а он существует – коврика с изображением шлема Михаэля Шумахера, воспроизведенного в естественную величину и имеющего форму шлема (то есть фотоизображение как бы вырезано из фона)... В мозг внедряются крамольные мысли – а не завести ли себе коврик в виде головы Пеле или Майкла Джордана?

Утрата индивидуальности, торжество бесконечного и всепобеждающего клона налицо. «Матрица» как новый реализм, как новый стиль техноэры возбуждает в ковричных умельцах далеко не художественный аппетит. Клонированная персоналия стоит около шестидесяти рублей, а сентиментальная зверюшка всего лишь двадцать пять...

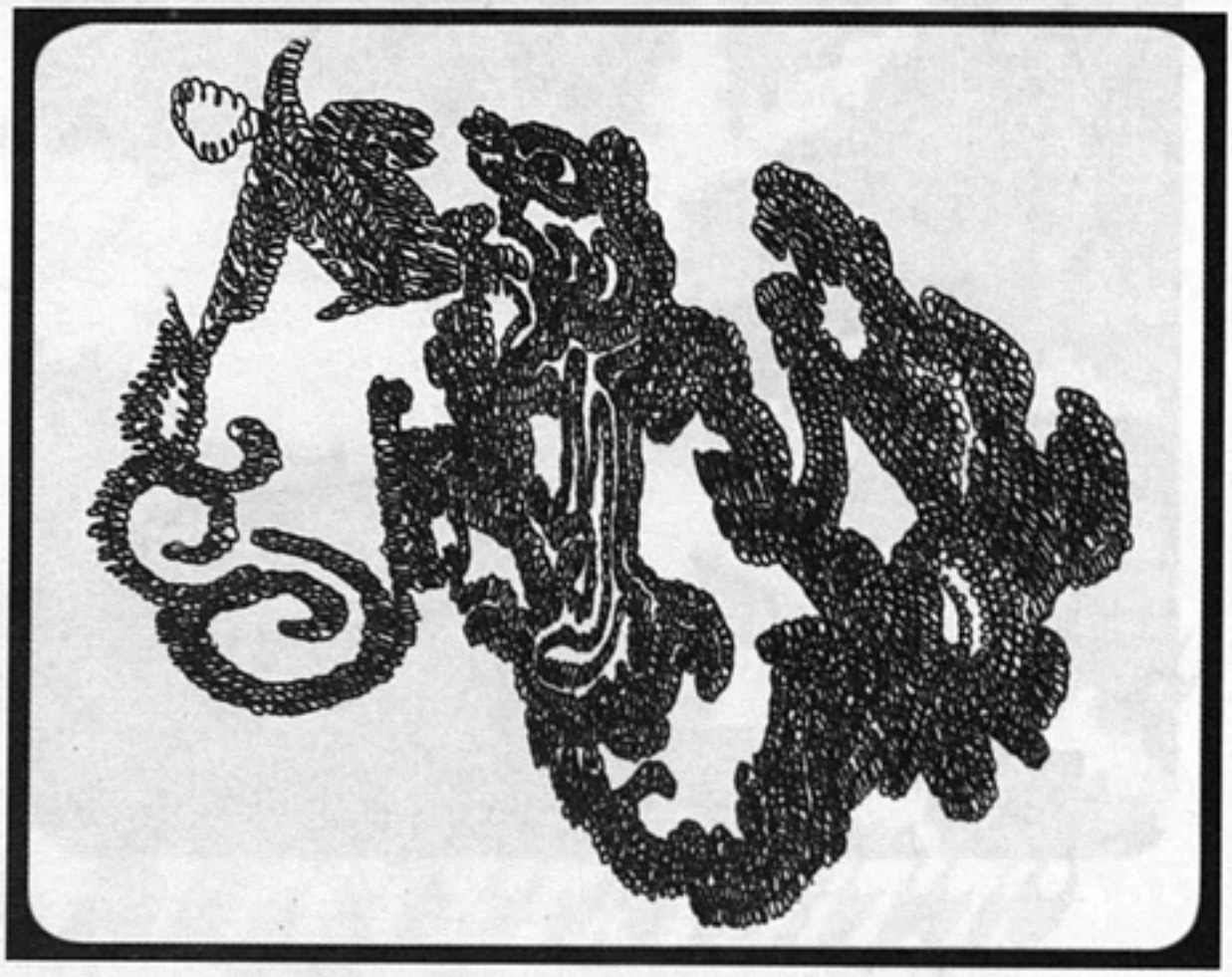
Иерархия юзерских ценностей

Изображения на ковриках утверждают определенную систему ценностей или проговариваются о ней.

Бесконечные герои комиксов – от Микки Мауса и Битлджюса до руки, сло-



Из коллекции эксклюзивных ковриков художника Дона Дугласа



женной в фигу, – демонстрируют образцы наднационального, глобального юмора, ориентированного на человека с сознанием тинэйджера. Такое сознание связано с инфантильным мышлением человека толпы, который является составителем большей части зрелищ на нашей планете. Исключительно на него рассчитан набор стандартных девушек, будто перепечатанных из глянцевой прессы. Подростковые масштабы жизни данной цивилизации опираются на тотальный гламур и на столь же тотальную ретушь естества. Так что девушкам по имени «90–60–90» и дорога на коврики.

Однако на «мышечных» подстилках оказались и произведения ортодоксально-фундаментальной культуры, шедевры изобразительного творчества. Произведения Гогена, Ренуара, Моне, Брюллова... Продаются такие коврики в подарочных коробках. Это как бы курсив, подчеркивающий исключительность. Исключительность грубо функционального коврика, несущего на себе высокий образец высокой культуры. Стоит наковерный шедевр около ста рублей. А если он имеет солидный фирменный значок, то гораздо дороже.

И шедевры, и комиксы, попадая на коврики, заметно теряют в патетичности. Компьютерная цивилизация стесняется пафоса, месседжа. Пафос в Сети – одиозен. Поэтому практически невозможно встретить «подмышечных» апостолов или того хуже – «подмышечного» Иисуса.

Итак, коврики для мышек имеют дело не с духовностью, а лишь с культурой или с культурными парадигмами нашего мирского существования. Что позволяет приручить дикое сознание юзера к культуре. Культура же под влиянием матрицы и умелых пальчиков на клавиатуре «мышки» становится поклонницей уютного кича, осваивая роль красивой салфетки под самоваром.

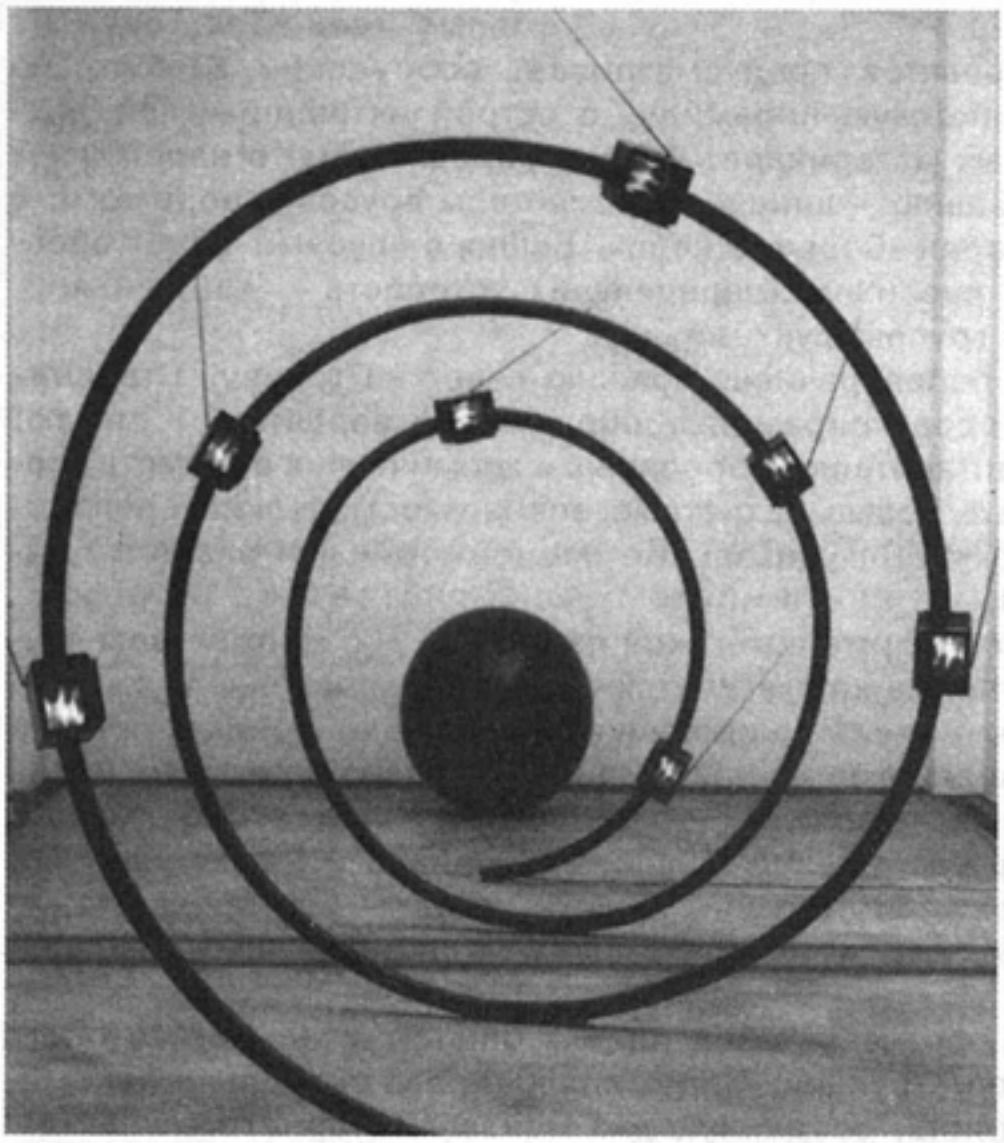
Наталия Осипова

Спираль России

Останкинской игле тридцать три года. В этом возрасте ей пришлось пережить критические дни. Башня сгорела. Дымилось так, что казалось, будто гарью пропахнут все московские квартиры. Пять дней без телевидения стали подлинным праздником свободы. Впервые с тех пор как началось телевещание, жители столицы были предоставлены сами себе. Коллективный организатор и мистификатор – телевизор – был нейтрализован простым и изящным способом.

Нет телевещания – нет новостей, нет новостей – есть надежда. Еще немного, и граждане потянулись бы в библиотеки, музеи, загсы и родильные дома.

Однако власть сообразила, что депутаты, олигархи, экономисты, аналитики, мафиози и даже, прости Господи, руководитель Администрации президента исчезли вместе с телесигналом. То есть общество было потеряно для государства, а государство для общества.



Чтобы не допустить пустоты, образовавшейся в головах и сердцах зрителей, вещание восстановили. Политическая обстановка стабилизировалась.

После пожара в Останкино было принято решение о сооружении новой телебашни! Сейчас план строительства обсуждается за закрытыми дверями в ряде заинтересованных ведомств – Минпечати, Минсвязи, ФАПСИ, ФСБ, Минфине, Российском космическом агентстве и Администрации президента.

По просочившейся информации новая телебашня – это, действительно, суперпроект века! Ей суждено стать

«Спираль России». Недостроенный макет. Автор Маша Бедная

Архитектор Маша Бедная

Башней эпохи Путина, то есть символом побежденных и укрощенных президентом массмедиа. А с точки зрения политических интриг внутри Садового кольца, новая телебашня претендует на статус московского памятника Путину, по сравнению с ним меркнет не только железоупитанный Петр, которого «там не стояло», но и отстроенный Лужковым храм Христа Спасителя, которого там тоже долго не стояло... Теперь все это стоит, но по сравнению с возведенной башней будет выглядеть как жалкий региональный проект.

Путинский монумент призван символизировать торжество высоких технологий и явится россиянину как важнейший идеологический символ – наравне с гимном, флагом и гербом Отечества.

Башня Путина – это вертикаль в XXI век. Так, по крайней мере, ее рассматривают в Кремле.

Строительство должно начаться в 2001 году. Вдохновленные важностью и масштабностью задачи, архитекторы предлагают самые смелые идеи. Так, один из наиболее оригинальных проектов предусматривает сооружение здания, по форме напоминающего египетскую пирамиду, с острой антенной-иглой, выполненной из высокопрочных материалов. Второй вариант чем-то напоминает нынешнюю Останкинскую башню – шпиль с множеством ярусов, вроде того, в котором располагался ресторан «Седьмое небо». Башня с ярусами может обеспечить автономную работу различных передающих устройств – каждый ярус обеспечивает работу своей группы функций.

Третий проект вообще переворачивает башню с ног на голову. Строение представляет собой нечто вроде пирамиды, обращенной вершиной в землю. Этот вариант нравится представителям оборонных и космических ведомств, поскольку позволяет развивать новые секретные военно-космические программы. Площадка-плато наверху дает уникальные возможности для развития малых летательных аппаратов.

Есть уникальный проект в форме ацтекской пирамиды – с множеством ярусов-секторов. Эта башня, так же как «египетский проект», позволяет вместить в себя множество технических служб и чиновников. Слухи о чиновниках поползли после того, как достоверный источник в Минпечати сообщил, что Лесин весьма увлечен идеей о перемещении своего ведомства в «ацтекскую» телепирамиду. Правда, подобное сооружение слишком помпезно и напоминает сооружения тоталитарной эпохи. Это смущает власть, которая уже привыкла заботиться о собственном имидже. Так что восьмой высотки в Москве скорее всего не будет.

Самым реалистичным представляется проект башни, в основу которого положена спиралевидная конструкция. Пирамида-спираль визуально напоминает известную башню Татлина, созданную для Пензы. Интернет же сообща-

ет, что «спираль» создается на базе многих культурных и сексуальных ассоциаций группой мастеров, имевших в прошлом отношение к арт-лаборатории «Бумажные архитекторы». Вдохновительницей данной конструкции, опять же по слухам, является женщина, некто Маша Бедная. Предполагают, что местом для строительства телеспирали Кремль выбрал Воробьевы горы. Это одна из самых высоких точек в городе. Башня вырастет до 712 метров. Планируется подсветить ее по всей высоте – это будет прекрасный аттракцион для москвичей, вполне в духе люминесцентных чудес Лас-Вегаса. От входа в башню до смотровой площадки будет курсировать эскалатор, так что винтовая дорога наверх станет приятной прогулкой для любителей головокружительных ощущений.

Новая московская телебашня – это только первый этап большого плана. Всего по России планируется построить пятьдесят точных копий столичной «спирали». На реализацию проекта отведено семь лет – ровно столько же по закону может властвовать президент.

Башенки-спиральки, настроенные всюду в любимой Отчизне, универсальны. Они могут не только передавать телесигнал из Москвы или наблюдать за всплесками солнечной активности, но и следить за объектами предполагаемого противника, за неопознанными летательными аппаратами.

Осуществление плана «Спираль России» – а именно так окрестили его острые умы в Кремле – поистине информационная и идеологическая революция. Настоящий государственный переворот, который неузнаваемо изменит политическую карту России, на корню задавив демократический плюрализм мнений, а также плюрализм слов и букв.

По указу президента на Воробьевых горах будет круглосуточно работать телекамера, фиксирующая будни и праздники столицы. Изображение будет транслироваться на специально выделенном канале и в Интернете в режиме online. Такая общенациональная трибуна, meeting point – не только развлечение, но и важнейшая составляющая государственной безопасности. Чтоб, не дай Бог, какая-нибудь экстренная информация не встревожила, как кариозный монстр, спящую от счастья Родину. Ведь уже столько лет Отчизна была так несчастна... Теперь же каждый гражданин сможет денно и нощно наблюдать, как на Воробьевых горах целуются московские невесты, и в его измученную останкинским прошлым душу вместе с торжественной музыкой Александрова придет покой.

Ура Новому Объекту, товарищи!

Редакция журнала выражает благодарность Димону с Кузнецкого моста за предоставленные материалы группы «Панасоник».

АНТИСЦЕНАРИЙ

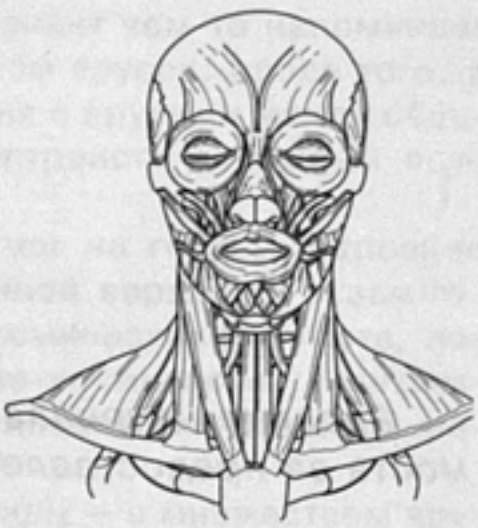
Rock DJ

ЯНА ЧУРИКОВА & ROBBIE WILLIAMS

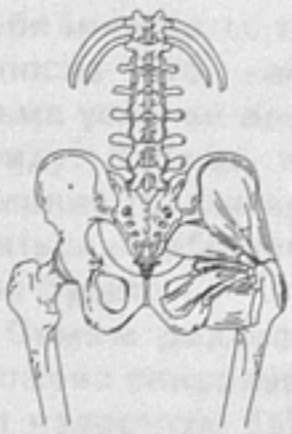
1. Rock DJ – сингл с третьего по счету альбома Робби Уильямса Sing when you're winning.

2. Этот клип – самое скандальное видео Робби.

3. В Великобритании клип разрешен к показу в сильно укороченном варианте. Причину этого можно увидеть далее.



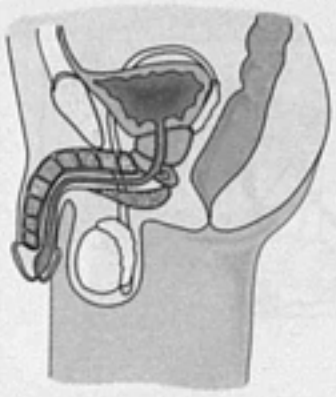
4. Робби родился 13 февраля 1974 года. В юности предпочитал, чтобы его называли Боб.



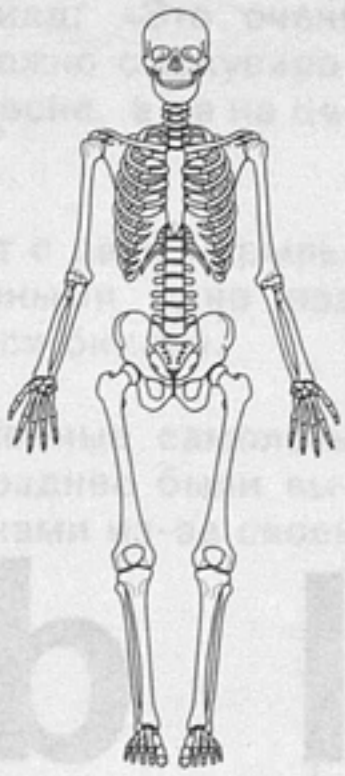
5. Уильямс всегда мечтал стать актером в комедиях и «больших голливудских картинах».

6. Во время кастинга в группу Take That Робби кривлялся перед камерой почти так же, как он делает это в Rock DJ.

7. Однажды во время телеинтервью Робби наехал на группу New Kids On The Block.



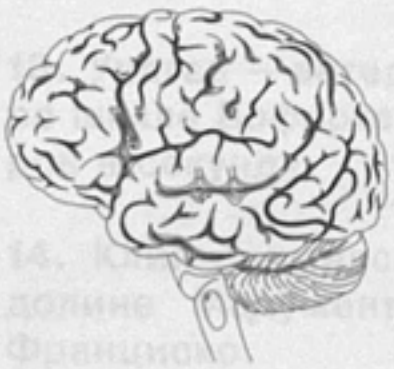
8. На следующий день на улице к нему подошла девушка и ударила по лицу, отомстив таким образом за NKOTB.



9. Как истинный англичанин Робби любит футбол и страстно болеет за свою национальную сборную.

10. В клипе он носит майку с номером 11.

11. На момент выхода клипа в сборной Англии под номером 11 играл Николас Джон Бармби из команды Liverpool, а вовсе не Робби Уильямс.



12. Клип снят в стиле дискотеки 70-х годов, в то время были очень популярны танцполы для роллеров.

13. Ролики были тогда двуполосные (классические) – колеса располагались не в ряд, а попарно, друг за другом.

14. Режиссер клипа Воэн Арнелл до этого момента уже снял для Робби Уильямса клипы на песни: Millenium, Let me entertain you, Angels.

15. (*На моменте сдирания кожи.*) С этого момента клип могут видеть только на MTV Russia.

16. Мышцы составляют 40 процентов от веса всего тела, всего мышц в организме 639.

17. Самая большая мышца – ягодичная (gluteus maximus), идущая от бедра.

18. Самая маленькая – stapedius, ее длина 0,127 сантиметра, она контролирует стремечко – слуховую косточку в среднем ухе.

19. Первое анатомофизиологическое описание человеческого тела дал древнеримский врач Гален.

20. Основоположником анатомии как науки считается естествоиспытатель XVII века Андреас Везалий.

21. Скелет состоит из более чем 200 костей, из которых 85 парные.

22. Скелет выполняет в организме опорную функцию и содержит в себе костный мозг.

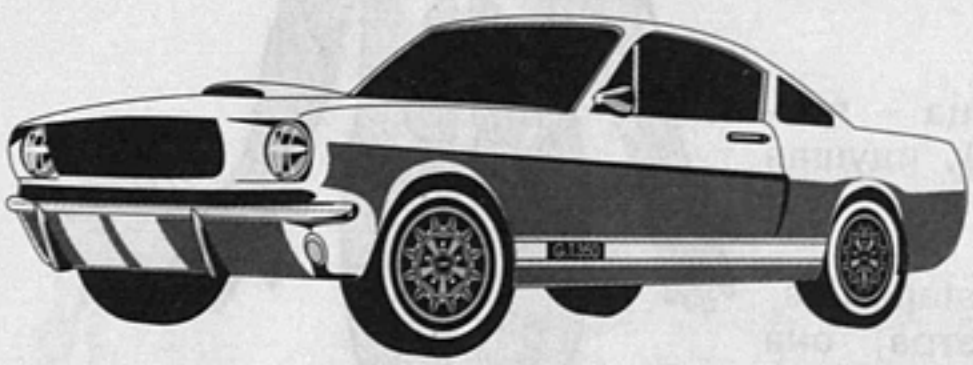
23. В клипе есть некоторое несоответствие анатомической правде – без мышц скелет Робби Уильямса просто бы рассыпался, а не танцевал дальше.

I disappear

ЯНА ЧУРИКОВА & WAYNE ISHAM

1. Песня I disappear из саундтрека к фильму «Миссия невыполнима-2».

2. Кроме Metallica на этом саундтреке можно услышать Limp Bizkit, Tori Amos, Foo fighters & Brian May, Rob Zombie.



3. В клипе солист группы Джеймс Хетфилд ездит на автомобиле Chevrolet Camaro Z-28 1967 года.

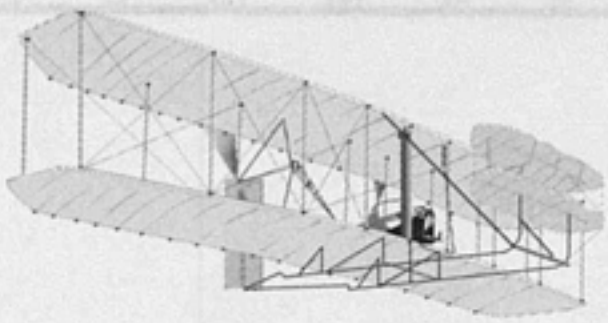
4. Camaro – это ответ компании Chevrolet на самую крутую машину 60-х – Ford Mustang.

5. Camaro в переводе со старофранцузского – «друг, приятель», однако компания Ford предложила свой, староиспанский вариант – «креветка».

6. Первые небоскребы появились в 1880 году в США.

7. Самый высокий небоскреб в мире – «Сирс и Робак» в Чикаго (442 метра), построенный в 1970-1974 годы.

8. I disappear – первый опыт участия Metallica в саундтреках.



9. Джеймс Хетфилд: «Это очень здорово, когда можно сфокусироваться на одной песне, а не на целом альбоме...»

10. Такой самолет с двумя крыльями, расположенными одно над другим, называется биплан.

11. Бипланы, основные самолеты до 30-х годов, позднее были вытеснены монопланами из-за своей низкой скорости.

12. Самый известный отечественный биплан — «У-2» или «По-2», знаменитый «кукурузник».

13. Ураган — ветер силой более 12 баллов по шкале Бофорта, то есть свыше 35 метров в секунду.

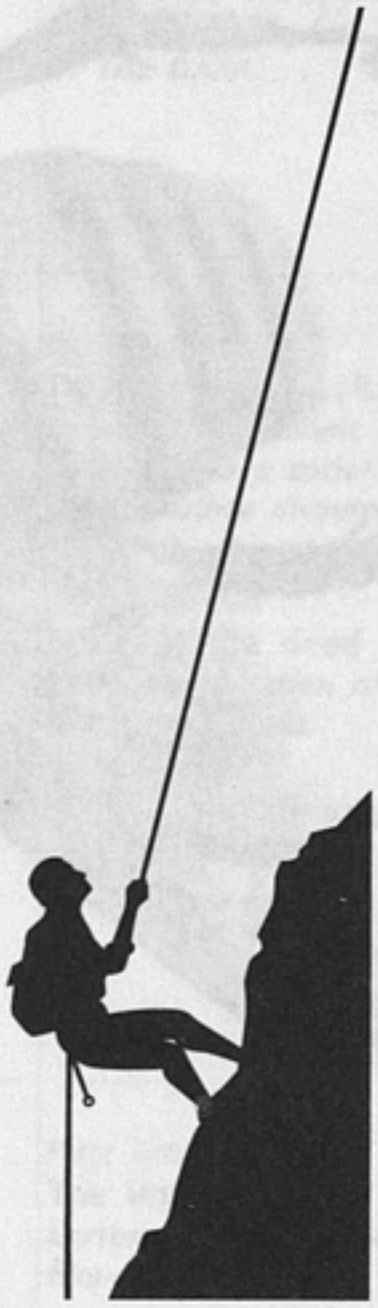
14. Клип снимался на озере Миражей, в долине Монументов и на улицах Сан-Франциско.

15. Режиссер Уэйн Айшем известен своими видеоработами для Уилла Смита (Miami), Рики Мартина (Livin' la vida loca), Элайи (Try again), Bon Jovi (Say it isn't so), N Sync (It's gonna be me) и мн. др.

16. С Metallica Уэйн Айшем работал над клипами Fuel, Sad But True, Wherever I May Roam.

17. Джеймса Хетфилда в клипе дублируют сразу три каскадера.

18. (*Попасть на Ньюстеда, которого все толкают.*) Басист Джейсон Ньюстед выполнял свой трюк самостоятельно.



19. Джейсон Ньюстед: «Я всегда хотел стать каскадером».

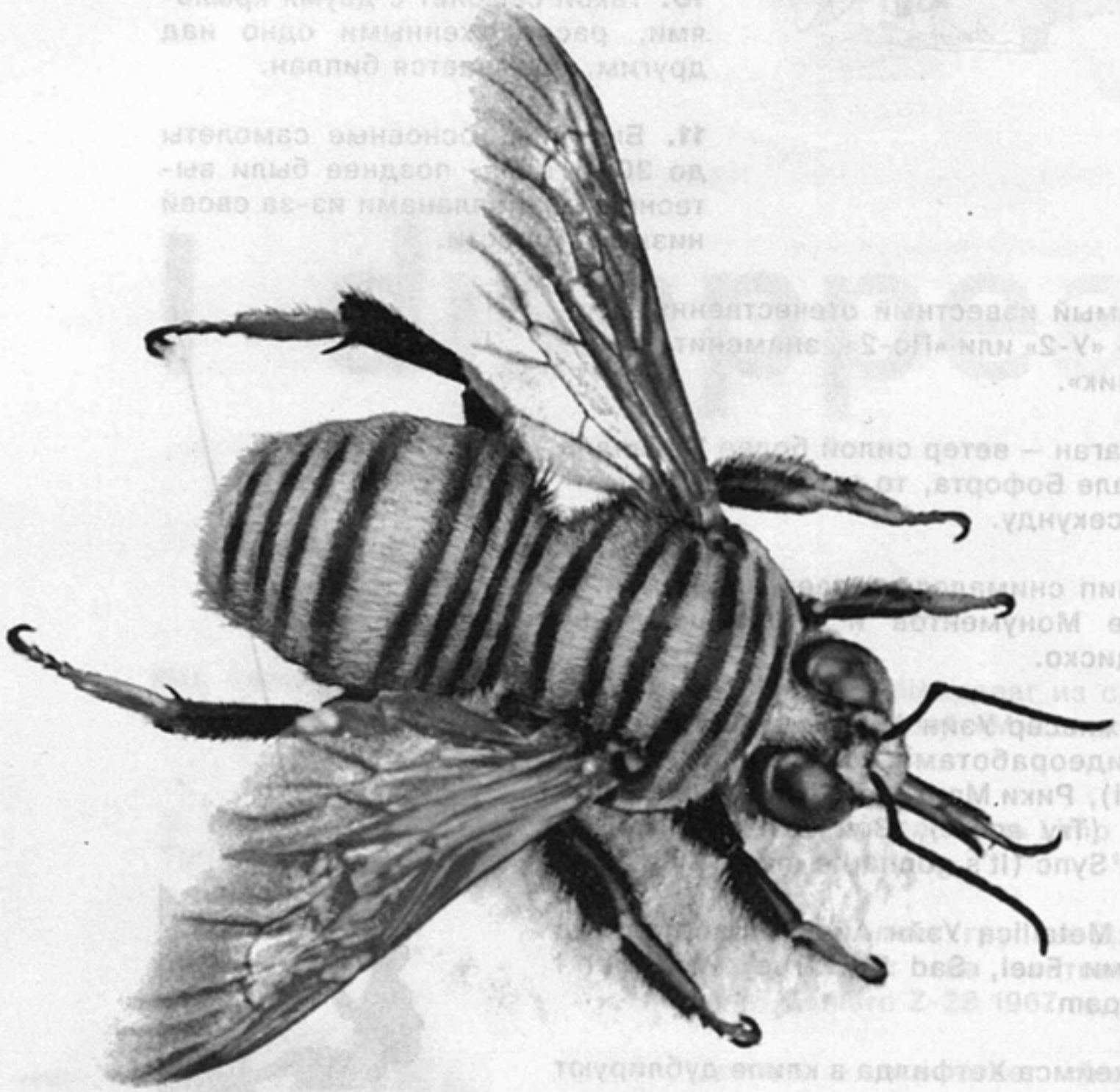
20. Том Круз отказался от услуг дублеров и лез на скалу сам, используя лишь тонкий страховочный трос.

21. Режиссер Mission: Impossible 2 Джон Ву пытался уговорить Круза воспользоваться услугами дублера, но тщетно.

22. Трюк с участием Тома Круза снимался пятью камерами.

23. В итоге Том Круз отработал семь дублей и даже забраковал более низкий утес, сооруженный на съемочной площадке.

Редакция журнала выражает особую благодарность пресс-службе MTV, и Насте Котовой в частности, за помощь в подготовке номера.



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

S U M M A R Y

Curriculum vitae
Ironical CV of Iskusstvo Kino (Film Art) as a phenomenon of Soviet-Russian culture

Ekaterina Khokhlova
1931th
Social, cultural and historical context of the year when IK was born.

Michail Sul'kin
Iskusstvo Kino in the year of 0

Maya Turovskaya
The 30-ies

Valery Fomin
The 40-ies

Neya Zorkaya
The 50-ies

Evgeny Margolit
The 60-ies

Neya Zorkaya
The 70-ies

Tatiana Moskvina
The 80-ies

Dmitry Bykov
The 90-ies
Prominent film-critics portray IK trough dynamics of history.

Quotations
Extracts of the most typical articles and interviews from IK that show social and cultural situation of different epochs.

We are on the new territory
Round-table talk of editors-in-chief of «thick» magazines (Iskusstvo Kino, Art Journal, Znamia, NLO).

Natalia Sirivlya
Russian Dogma
Review of Pavel Lungin's LA NOCE (France — Russia).

Nina Tsyrkun
Angel-destroyer
Review of Arturo Ripstein's LA PERDICION DE LOS HOMBRES (Mexico — Spain).

Igor Mantsov
The lost paradise

Alexandre Lungin
Deadlock of perfection

Anton Dolin
Lars fon Trier is against

Zara Abdullaeva
«Let it be Europe!»
Reviews of Lars fon Trier's DANCER IN THE DARK.

Igor Mantsov
Do you sleep well, Mr. Fukuyama?
Approaching Olimpic Games-2000 in Sidney as a social and cultural event, author disputes Fukuyama's thesis of «the end of history».

Yury Leiderman
Suite of the dead Troyans
New interpretation of violence' subject in Homer's Iliada.

Mark Lipovetsky
Dictatorship of alphabetic order
Reflections over today's demand for primers.

Peter Greenaway
The importance of being author
Correspondent of IK interviews British film-maker.

Anatoly Vasiliev
Someone is knocking at the window. Profession: a director. One makes it his own way
Essay, TV interview and speech at the symposium devoted to Luigi Pirandello.

iKino.1.01
Young critics on modern movies.

--7876

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 17.01.01. Подп. к печати 13.02.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,76
Заказ 30. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Свадьба»

Режиссер Павел Лунгин

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.АРАБОВА, А.АРТЮХ, Ю.БОГОМОЛОВА, М.ДРОЗДОВОЙ, Н.ЗОРКОЙ, Д.КОММА, С.КУЗНЕЦОВА, И.КУЛИК, М.КУРАЕВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, В.ЛЕВАШОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, И.МАНЦОВА, А.МЕДВЕДЕВА, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, И.СУКМАНОВА, Д.УХОВА, П.ШЕПОТИННИКА, В.ЭШПАЯ, Р.ЮРЕНЕВА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Михаил Швыдкой: «Зачем Минкульту Роскино»
Что хочет смотреть новый зритель — мнение преуспевающих дистрибьюторов и продюсеров

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ» Сергея Соловьева
«ЗВЕЗДОЧКА МОЯ НЕНАГЛЯДНАЯ» Сергея Микаэляна
«ФРАНЦИЯ, МЫ ЗДЕСЬ!» Михаэля Главоггера
«ЧТО СКРЫВАЕТ ЛОЖЬ» Роберта Земекиса

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ВИКТОР СУХОРУКОВ
ФРАНСУА ОЗОН
ВОНГ КАРВАЙ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Киноевропа в конце века
Режиссеры в роли актеров
Венеция-2000

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ АРАБОВ
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
КЛИНТ ИСТВУД
МАЙК ФИГГИС
МОРИС ПИАЛА
ИНГМАР БЕРГМАН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском
Ольга Суркова. Последний вечер Шпаликова

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Василий Аксенов. Горе, Гора, Гореть
Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич. Рай. Ад. Чистилище